

اردو شاعری

کا
مزارع

طیالہ دہلوی



اُردو شاعری کا مزاج

وزیر آغا

سیمائتِ پیر کا شن

دریا گنج، نئی دہلی ۲۰۰۰ء

(بھارت میں حقوقِ بحقِ سیمانت پرکاشن محفوظ)

قیمت : ایک سو پچاس روپے ۱۵۰/-
اشاعت : ۱۹۹۱ء
طباعت : پریس، نئی دہلی - ۲
سرورق : فضیلت

ناشر : نریندر ناتھ سوز
سیمانت پرکاشن
۹۲۲، گوجہ روہلا، تراہا بہرام
دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

URDU SHAIRI KA MIZAJ

:

WAZIR AGHA

Rs.150.00



SEEMANT PRAKASHAN

922, Kucha Rohella, Traha Behram

Daryaganj, New Delhi-110002.

مہدی اور کوئل کے نام —

مُصنّف کی دوسری تصانیف

شامِ دوستان آباد (مضامین)
اُردو ادب میں طنز و مزاح (تنقید)
خیال پارے (انشائیے)
نظم جدید کی کروٹیں (تنقید)
شام اور سائے (نظمیں)
مسترت کی تلاش (مضامین)
تنقید اور مجلسی تنقید (تنقید)

فہرِس

۷	ستجا و نقوی	پیش لفظ
۱۵		۱۔ اُردو شاعری کا پس منظر
۱۷		آغاز
۱۹		۱۔ تنویتی کے چند روپ
۴۱		ب۔ پن اور پانگ
۶۵		ج۔ دو تہذیبوں کی آویزش
۱۶۹		۲۔ اُردو شاعری کا مزاج
۱۷۳		۱۔ اُردو گیت
۲۱۳		ب۔ اُردو غزل
۳۰۶		ج۔ اُردو نظم
۴۲۹		۳۔ حاصلِ مطالعہ
۴۴۳		۴۔ اختتامیہ
۴۴۵		۵۔ کتابیات

پیش لفظ

ڈاکٹر وزیر آغا کی ہنگامہ خیز تصنیف "اُردو شاعری کا مزاج" مئی ۱۹۶۵ء میں منظر عام پر آئی تھی۔ دس سال کے اس قلیل عرصے میں اس کتاب نے اتنے مباحث پیدا کئے ہیں اور اس تیزی سے اُردو تنقید کے دھارے کو ایک نئی سمت میں موڑ دیا ہے کہ اُردو میں اس کی مثال حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" کے علاوہ مشکل ہی سے کہیں اور مل سکے گی۔ کسی کتاب کی اس سے زیادہ پذیرائی اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ مخالف اور موافق دونوں قسم کی آراء کو اتنی شدت سے متحرک کرے کہ کچھ عرصے کے لیے سوچنے اور بات کرنے کے لیے اور کوئی موضوع ہی باقی نہ رہ جائے۔ "اُردو شاعری کا مزاج" نے یہی فریضہ سر انجام دیا ہے اور اُردو تنقید کو تدریسی قلعہ بندی کے تنگ و تاریک خول سے باہر نکال کر انفرادیت، ایجاب، مطالعہ اور ادیر کھلی سے روشناس کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو یہ اُردو ادب کی چند بڑی بڑی کتابوں میں شامل کیے جانے کے قابل ہے۔

اُردو شاعری کا مزاج کی اصل اہمیت اس بات میں ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اُردو شاعری کو قومی، سیاسی یا معاشی سطح کے بجائے تہذیبی اور ثقافتی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ لیا ہے اور یہ اُردو تنقید میں ایک بالکل نئی بات ہے۔ بقول شہزاد احمد اصل چیز یہ ہے کہ اس کتاب میں کوئی نیا سوال اٹھایا گیا ہے یا نہیں؟ اس کتاب میں ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ نیا سوال اٹھایا ہے کہ کیا شاعری کو تہذیبی اور ثقافتی پس منظر میں دیکھنا ممکن ہے اور میراثیت کیا ہے کہ ایسا ممکن ہی نہیں مستحسن بھی ہے۔ ضروری نہیں کہ قاری ڈاکٹر وزیر آغا کے تمام نتائج سے متفق ہو لیکن یہ بات واضح ہے کہ انہوں نے ایک نیا سوال اٹھا کر اُردو تنقید کا رخ ہی بدل دیا ہے اور اب امکان یہی ہے کہ ایک طویل مدت تک اُردو تنقید کا دھارا اسی رخ پر بہتا رہے گا۔

اُردو شاعری کو تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا نے تہذیبی آویزش کی کئی سطحوں کو

اُجاگر کیا ہے۔ پہلے تو انہوں نے اس آدیزش کے نفسیاتی، حیاتیاتی، فلسفیانہ اور دیگر پہلوؤں کو اُجاگر کر کے بحث و تمحیص کے لیے ایک لائحہ عمل مرتب کیا ہے۔ ثنویت کے چند روپ میں یہ نظریاتی بحث پوری وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اس نظریاتی تئیس کی روشنی میں دو قدیم تہذیبوں کی آدیزش سے بحث کی ہے ان میں سے ایک تہذیب تو مزاج ارضی تھی اور افریشیا کے اس وسیع و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج گریٹ اور مصر سے لے کر ترکی، ایران، عرب، عراق، افغانستان، پاکستان، بھارت اور لنکا وغیرہ شامل ہیں۔ قدیم ارضی تہذیب کے ساتھ وسطی ایشیا کی خانہ بدوش تہذیب متصادم ہوئی تو ایک تہذیبی نشاۃ الثانیہ وجود میں آئی جس کا تجزیہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی اس کتاب میں پوری تفصیل کے ساتھ کر دیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے تہذیبی آدیزش کی دوسری سطح کو اُجاگر کرنے کے لیے اس قدیم دراوڑی تہذیب کا ذکر کیا ہے جو ایک ایسے طویل و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج افغانستان، پاکستان، بھارت، نیپال اور لنکا وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے سب سے پہلے دراوڑی تہذیب سے آریائی تہذیب کی آدیزش کو بیان کیا ہے اور اُردو گیت کی جڑوں کو اسی آدیزش میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے پھر انہوں نے دراوڑی تہذیب سے علمی اسلامی تہذیب کی آدیزش کو بیان کیا ہے اور اُردو و غزل کی جڑوں کو اسی آدیزش میں تلاش کیا ہے۔ آخر میں انہوں نے انگریزی تہذیب سے اس کے تصادم کا ذکر کیا ہے اور اس آدیزش میں اُردو نظم کی جڑوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے تہذیبی عناصر کی روشنی میں گیت، غزل اور نظم کے مزاج کو متعین کیا ہے اور یہ کام اس سے پہلے آج تک کسی نے سرانجام نہیں دیا تھا۔ اس مزاج کے تعین میں ڈاکٹر صاحب نے ان تہذیبی حیاتیاتی اور تہذیبی عوامل کا ذکر کیا ہے جس سے کتاب کا پہلا باب مرتب ہوا تھا اور یہ حقیقت ہے کہ اگر کوئی عبارت پسند قاری کتاب کے اس ابتدائی حصے کو پڑھے بغیر کتاب کے دوسرے حصے کو پڑھنے کی کوشش کرے تو اس کے لیے اضافی شعر کے مزاج کو سمجھنا ایک مسئلہ بن جائے۔

ہر بڑی اور فکر انگیز تصنیف کا یہ المیہ ہے کہ اس کی آمد سے بہت سی گروہی اڑتی ہے اور اس کے مطالب کچھ عرصہ کے بعد ہی پوری طرح منکشف ہوتے ہیں۔ اُردو شاعری کا مزاج کے سلسلے میں بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے اور ہمارے عالی مرتبہ مفکرین اور ناقدین نے بعض اوقات بالکل مختلف بلکہ متضاد تاثرات کا اظہار کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر ثنویت کی بنیادی بحث سے ڈاکٹر احسن فاروقی نے نہایت عجلت میں یہ نتیجہ اخذ کر لیا کہ یہ کتاب اقتصادی

معاشی شہنشاہ کی بنیاد پر استوار ہے اور اس لیے مارکسی نقطہ نظر کو پیش کرتی ہے جب کہ عارف عبدالمتین نے یہ شکایت کی کہ جہاں اس کتاب شپنگلر، ٹامن بی، فرایڈ اور ژونگ سے استفادہ کیا گیا ہے وہاں مارکس اور اس کے پیروکاروں کے افکار کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی غلط فہمی کا باعث یہ ہے کہ انہوں نے جدیدیات یا ادیزش کی وسیع حقیقت کو اقتصادی جدیدیات کے مترادف قرار دے کر کتاب کو ایک خاص نظریے کے حوالے کر دیا۔ انہوں نے یہ نہ سوچا کہ کتاب تو اقتصادی جدیدیات سے کوئی سروکار ہی نہیں رکھتی بلکہ اس میں سماج کے مقابلے میں فرد کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کا رجحان غالب ہے جو مارکسی نقطہ نظر سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جدیدیات کا اصول اس میں ضرور کارفرما ہے مگر ایک وسیع اور عالم گیر جدیدیات کا اصول جو ازل سے جاری ہے اور جو خود کو کسی سیاسی یا اقتصادی نظام فکر کے تابع نہیں کرتا کہ ایسا کرنے سے اس کی عالمگیریت اور عمومیت کے فائدہ ہونے کا خطرہ ہے۔

عارف عبدالمتین صاحب کو غلط فہمی اس لیے ہوئی کہ انہوں نے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کی کمی کو محسوس کیا ورنہ حقیقت یہ ہے کہ رائڈ و شاعری کا مزاج، تو اس وسیع تر اور کشادہ تر جدیدیات کے اصول سے استفادہ کرتی ہے جس سے خود مارکس نے معاشی جدیدیات کا اصول وضع کیا تھا اور اس لیے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کے بغیر بھی ان کے ماخذ کی نشاندہی بڑے لطیف انداز میں کر دی گئی ہے۔

”اردو شاعری کا مزاج“ کے سلسلے میں متضاد تاثرات کے اظہار کی ایک اور مثال ڈاکٹر سید عبداللہ اور براج کومل نے نہیا کی۔ سید صاحب کا یہ خیال تھا کہ اس میں دراوڑیت کے احیاء کی کوشش موجود ہے۔ براج کومل نے کہا کہ اس کتاب کے فکر میں ہلکا سا جھکاؤ آریائی ردِ عمل کے حق میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اردو شاعری کے تہذیبی پس منظر کا جائزہ دیتے ہوئے پاس داری یا تعصب سے خود کو بالکل محفوظ رکھا ہے اور ان کی تحریر سے کہیں بھی اس بات کا اظہار تک نہیں ہوتا کہ وہ ایک تہذیب کو دوسری پر فوقیت دینے یا ایک تہذیب کے مقابلے میں دوسری کی مذمت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں بلکہ اپنی مورخ کے منصب کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے وہی کچھ کہا ہے جو انصاف پر مبنی تھا اور جسے وہ درست اور سچا تصور کرتے تھے۔ مثال کے طور پر دراوڑی تہذیب کے بارے میں انہوں نے لکھا کہ:

”دراوڑی مرگ مسلسل کے عمل میں ی گرتا نہیں تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے بھی قتل تھے جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہش ہر لحظہ روح پر حملہ آور ہوتی تھیں۔۔۔۔۔ زمین میں جڑیں اتارنے اور

زندگی کے ایک خاص مہینے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انماد مسلط ہو چکا تھا ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے تحریک اور تہذیب کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا۔ اگر وہ میں دراوڑوں کو بڑی نفرت سے داس کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، امروہ صورت اور رنگ اور شیش ناگ کے پجاری تھے :

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی تصنیف میں دراوڑی تہذیب کے مادی تصورات، اخلاقی تہذیب سے بے رخی کے میلانات، جوا بازی، نشہ اور اشیا کا استعمال، لنگ اور سانپ کی پوجا اور لوٹنے لٹکے اور جادو کی رسوم کے قابل نفرت رجحانات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مگر ڈاکٹر سید عبداللہ کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ کتب میں مصنف نے دراوڑیت کے احیاء کی کوشش کی ہے۔ ممکن ہے اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہو کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے سب بزرگوں میں فنون لطیفہ کے پہلے اہل کے بارے میں لکھا تھا کہ یہ دراوڑی تہذیب کے اور اٹھنے اور آریائی تہذیب سے ہمنما رہنے کے باعث وجود میں آیا مگر ڈاکٹر سید عبداللہ صاحب نے اس سے یہ نتیجہ مرتب کیا کہ شاید آغا صاحب دراوڑی تہذیب کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا صاحب نے صاف نقطوں میں لکھا ہے کہ دھرتی پوجا کا خالص رجحان فن کی تخلیق کے لیے مضر ہے لیکن جب ہی رجحان جو جبل پن کو تیز کر روح کے مارج تک پہنچتا ہے تو فن کی صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ ان کی تصنیف کا بنیادی نقطہ کہ جب روح جسم سے فرار حاصل کرتی ہے تو فلسفہ جنم لیتا ہے اور جب جسم روح کا لغات کرتا ہے تو فن پیدا ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں بے حد خیال انگیز ہے اور دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کے بارے میں ان کے رد عمل کو واضح کرتا ہے۔ آغا صاحب نے یہ نتیجہ نکالا کہ آریاؤں کا رد عمل منفی تھا کہ انہوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات سے خود کو نجات دلانے کے لیے جسم سے فرار حاصل کیا اور اپنشد اور یوگ ایسے مکاتیب فکر کو جنم دیا جو جسم اور دھرتی کی نفی کرتے ہیں اور چونکہ جسم اور دھرتی ہی فن کی بنیاد ہیں اس لیے آریاؤں کے ہاں فلسفے نے تو جنم لیا لیکن وہ فن کی تخلیق کے سلسلے میں پیچھے رہ گئے۔ دوسری طرف دراوڑی تہذیب نے آریائی تہذیب سے متاثر ہونے کے بعد جسم کو روحانی طور پر اٹھایا اور یوں فن کی تخلیق میں ثابت ہوئی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا نے نہ تو دراوڑی تہذیب کی خالص صورت کی تعریف کی ہے اور نہ آریائی تہذیب کی خالص صورت کی تعریف وہ صرف اس وقت کرتے ہیں جب دراوڑی

تہذیب اپنی مادیت اور آریائی تہذیب اپنی مادرائیت کو ترجیح کر ایک دوسری سے ہمنما رہتی اور یوں فن کی تخلیق میں مدد بہم پہنچاتی ہیں۔

”اُردو شاعری کا مزاج“ پر بعض لوگوں نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ اس میں دھرتی پوجا کا موقف اختیار کیا گیا ہے، اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ انہوں نے اس بات کا بھی ہے کہ ہمارے ہاں بعض پڑھے لکھے لوگ بھی پہلی قزاق میں کسی علمی تصنیف کے مطالب کو سمجھنے میں ناکام رہتے ہیں اور دوسری بار کے مطالعہ کے لیے ان کے پاس شاید وقت ہی نہیں ہوتا۔ اُردو شاعری کا مزاج، میں تو صاف لفظوں میں دھرتی پوجا کے میلان کو ابتدائی جنگلی تہذیب کا میلان قرار دیا گیا ہے اور اس سے مرتب شدہ عقائد کو بُت پرستی، تنگ پوجا، ٹونا ٹونکا اور جادو وغیرہ کی رسوم کی صورت میں نشان زد کرنے کے بعد یہ کہا گیا ہے کہ تہذیب کی دور میں یہ ایک ابتدائی رجحان کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب سے اقتباسات دے کر بحث کو طویل بنانے کا اُردو مند نہیں لیکن ایک اقتباس میرے دامن کو بار بار کھینچ رہا ہے کہ اس کے مطالعے سے آغا صاحب کا اصل مسلک بالکل واضح ہوتا ہے۔

غزل کے صحیح مزاج کا تعین کرتے ہوئے انہوں نے مادیت اور مادرائیت کے رجحانات کے بارے میں لکھا ہے :

در اصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انہیں خارج کر دیا جائے تو غزل کے صحیح نمونوں کو سطح پر لانا نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے خالص بُت پرستی، سراپا نگاری یا بدن کی پوجا کے رجحان کو لیجئے۔ بُت پرستی کا عمل ایک مادی نقطہ نظر کا غماز ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے جس کی جڑیں زمین سے بُری طرح وابستہ ہوتی ہیں۔ خالص بُت پرستی (دھرتی پوجا) کا یہ عمل غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں کیونکہ غزل بُت پرستی کے عمل کی نہیں بلکہ بُت پرستی اور بُت شکنی کے سنگم کی پیداوار ہے۔ غزل میں جہاں کہیں بُت پرستی کا عمل اپنے خالص روپ میں ابھرا ہے، ابتداء کی وہ صورت پیدا ہوتی ہے میر نے چوہا چائی، دکنگنی چوٹی کا نام دیا ہے۔ دوسرا رنگ خالص ذہنی تحریر کا رنگ ہے تیغ کے اس عمل کے پس پشت بندھنوں کے ٹوٹنے کی ساری داستان بکھری ہوئی نظر آتی ہے۔ اس کی شدید ترین صورت وہ تھی جس میں غزل

کے شاعر نے خالص تجربہ دی رنگ کو اپنایا اور ایک تختی نفا کی تلاش میں دھرتی کے لمس ہی سے بیگانہ ہو گیا۔ ص ۲۳۳

ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کو اس تختی نفا اور تیاگ کے رجحان سے چھٹکارا دلایا اور اسے دھرتی کے لمس سے آشنا کیا مگر انہوں نے دھرتی پوجا کا سبق نہیں دیا بلکہ دھرتی اور جسم کے روحانی ارتقاء پر زور دیا جو ایک مثبت قدم ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے جسم اور ارض کی اہمیت کا احساس دلا کر اردو ادب کی جو بیش بہا خدمت سرانجام دی ہے اس سے شاید ہی کوئی انکار کرے لیکن یہ بڑے ظلم کی بات ہے کہ ارض کو اہمیت دینے کے رجحان کو دھرتی پوجا کے منفی مفہوم کا مترادف قرار دیا جائے جیسا کہ بعض لوگوں نے کیا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جب یہ کتاب شائع ہوئی تھی تو بعض ادبی حلقوں نے دھرتی کا پرچا کرنے کی بنا پر اس کی مذمت کی تھی لیکن آج وہی حلقے ارض کی اہمیت کے قائل ہیں اور اردو شاعری کا مزاج کا حوالہ دیتے بغیر انہیں باتوں اور اسی موقف کو اپنے مضامین اور کتابوں میں بار بار پیش کر رہے ہیں جسے آج سے دس برس پہلے ڈاکٹر وزیر آغا نے پہلی بار پیش کیا تھا۔

اردو شاعری کا مزاج سے پیدا ہونے والے بہت سے مباحث ہیں سے میں نے صرف چند ایک کا ذکر کیا ہے۔ مگر ابھی لاتعداد مباحث ایسے ہیں جو اس کتاب کے توسط سے آہستہ آہستہ ابھریں گے مثال کے طور پر ڈاکٹر وزیر آغا نے گیت نظم اور غزل کا جو مزاج متعین کیا ہے اس کے بارے میں خاصی گرم بحث ہو سکتی ہے پھر انہوں نے رقص اور موسیقی کے بارے میں جو باتیں کی ہیں ان میں بہت سے ایسے نکات ہیں جو پہلے کبھی منظر عام پر نہ آئے تھے اور جن پر ایک طویل بحث و تمحیص کی ضرورت ہے اس کتاب کا ایک حصہ تاریخی ادوار اور تحریکات کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتا ہے اور ان پر تاریخ کے نقطہ نظر سے بحث ہو سکتی ہے مثلاً آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کا تضاد یا بدھ مت کے بارے میں مصنف کے اجتہادی خیالات وغیرہ۔ اسی طرح کتاب کا آخری باب جو کائنات کے طریق کار کے بارے میں ایک تازہ زاویہ کو سامنے لاتا ہے اجدید افکار کی روشنی میں اس کی پرکھ ہونی چاہیے اسی طرح دیوالا کے بنیادی مزاج کے بارے میں مصنف نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایک تازہ انکشاف کی حیثیت رکھتی ہیں عرض کہاں تک گنواؤں حقیقت یہ ہے کہ ابھی اس کتاب کا صرف مجل سا جائزہ ہی لیا گیا ہے۔ لیکن

اس کے لاتعداد دوسرے پہلوؤں کو زیر بحث نہیں لایا گیا۔ میرا یہ یقین ہے کہ "اُردو شاعری کا مزاج" میں متعدد دوسری کتابوں کو تحریک دینے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس میں ہر شاعر کی بنیادی جہت کو از سر نو دریافت کیا گیا ہے اور اگر اس جہت کو مزید غور و فکر سے نوازا جائے تو ہر شاعر کی نئی EVALUATION ممکن ہے ایک بڑی کتاب کی پہچان بھی یہی ہے کہ اس کے اندر بہت سی نئی کتابوں کے بیج چھپے ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے آگے چل کر ڈاکٹر ذریعہ آغا کی یہ کتاب بہت سی ایسی کتابوں کو تحریک دے گی جن کی آمد سے ادب کا بنیادی پتھر متاثر ہوگا اور اردو ادب ایک ادبی نشاۃ الثانیہ کے دروازے پر اکھڑا ہوگا۔

سجاد نقوی

اُردو شاعری کا پس منظر

آغاز

کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا۔ لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے۔ یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لیے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔

اُردو شاعری کے پس منظر میں بھی یہ دونوں سطحیں موجود ہیں۔ پہلی سطح جسمانی تصادم کو پیش کرتی ہے۔ برصغیر ہندوستان کے اولین باشندے نسل کے اعتبار سے ان متحرک اور خانہ بدوش قبائل سے بالکل مختلف تھے جو وقتاً فوقتاً ان پر حملہ آور ہوئے۔ بلے شک یہ متحرک قبائل زودیا بدیر اس برصغیر کے معاشرے میں غنم ہوتے رہے تاہم ان کی آمد سے ایک نسلی تصادم ضرور وجود میں آیا۔ ان میں سے ہر قبیلہ اس پتھر کے مانند تھا جو اچانک کسی بھٹے ہوئے تالاب میں آگرے اور کچھ مڑھ کے لیے تالاب میں لہریں ہی لہریں پیدا کر دے۔ دوسری سطح تہذیبی اور داخلی تصادم کو

پیش کرتی ہے۔ اردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا، اس کا ایک خاص خالقہ، باس اور رنگ ہے اور اس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔ بحیثیت مجبوری یہ دھرتی ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے اور یوں اس کا تعلق افریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی قائم ہے۔ ایک دائرے میں گھومتے چلے جانا اور جنگلی بلی کی طرح قریب ترین شے سے چمٹنے اور پیٹنے کی کوشش کرنا، اس کے بنیادی اوصاف ہیں۔ مگر اسی دھرتی کو بار بار پدری نظام کے علمبردار قبائل سے متصادم ہونا پڑا ہے۔ یہ قبائل وقت کے امتیازی محاسن یعنی حرکت، جہت اور آگے ہی آگے بڑھنے کے میلان کے تابع تھے اور ان کا منصب اس کسان کا تھا جو زمین کو بیج عطا کرتا ہے۔ جب زمین اور آسمان کا یہ امتزاج رونما ہوا تو اس دھرتی کے ثقافتی پس منظر کے جملہ نقوش اُبھرتے چلے آئے۔

اردو شاعری کے پس منظر کا جائزہ ان دونوں سطحوں کا مطالعہ کیے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن یہ سطحیں متوازی نہیں، بلکہ ایک دوسری میں پیوست ہیں۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو شاعری کے اس پس منظر نے اپنی دونوں سطحوں پر ثنویت (دوئی) کا مظاہرہ کیا ہے۔ پہلی سطح پر دراوڑ اور آریا کے تصادم میں اور دوسری سطح پر مادری تہذیب اور پدری تہذیب کی آویزش میں۔

دراصل ثنویت اس برصغیر کے ثقافتی مزاج کا حصہ ہے اور شعر کی مختلف اصناف نے بھی (کم یا زیادہ) اسی کا مظاہرہ کیا ہے؛ چنانچہ اردو شاعری کا محاکمہ اور اس کے پس منظر کا جائزہ اس بات کا یقیناً متقاضی ہے کہ ثنویت کی مختلف صورتوں کا احاطہ کر کے بات کو آگے بڑھایا جائے۔

ثنویت کے چند روپ

کائنات اور اس کے ہر جزو میں دو مخالف قوتیں ایک دوسری سے متضاد ہیں مثلاً روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، روح اور مادہ، اہرنز اور اہرمن وغیرہ۔ عام طور سے ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تراہمیت تفویض ہوئی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسری کو کر دھ بھی دیتی اور ایک دوسرے کو وجود میں لاتی ہیں۔ دراصل کائنات کا طریق کار انسانی دل سے مشابہ ہے اور دل کی ہر دھڑکن تین واضح ادوار میں منقسم ہے۔ ایک وہ جب دل خون کو رگوں اور شریانوں میں دوڑا دیتا ہے، عمل لبسط، دوسرا وہ جب یہی دل بجھے ہوئے خون کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتا ہے۔ عمل قبض، تیسرا وہ جب یہ دل لحظہ بھر کے لیے بے حس و حرکت ہو جاتا اور لمحاتی انقباض کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن اسی بنیاد سے وجود ایک بار پھر جنم لیتا ہے اور دل ایک بار پھر دھڑکن کے عمل سے گزرتا ہے۔ دل کی اس دھڑکن کو (جو لبسط اور قبض کی حرکات پر مشتمل ہے) زندگی اور اس کے ٹکنے کے عمل کو موت کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں۔ لیکن جس طرح حرکت ابدی نہیں ہے، بالکل اسی طرح موت بھی دائمی نہیں۔ اسی موت یا جمود سے دوبارہ حرکت جنم لیتی ہے جو پھیلنے اور سمٹنے کے بعد ایک بار پھر بنیاد میں منجم ہو جاتی ہے یہ سلسلہ ازلی اور ابدی ہے۔

کائنات کے بارے میں سائنس کا جدید ترین نظریہ بھی قریب قریب یہی ہے۔ اس نظریے کے مطابق کائنات کا آغاز ایک ایسے چھوٹے سے بے حد گنجان ذرے سے ہوا جس میں ساری کائنات کا

مواد یکجا تھا۔ یہ ذرہ جب پھٹا تو اس کے اجزا لاکھوں ککشاؤں کی صورت فضا میں منتشر ہو گئے اور باہر کی طرف تیزی سے اڑنے لگے۔ یہ اجزا آج تک باہر کی طرف رواں ہیں جس کا یہ مطلب ہے کہ کائنات کی تخلیق کا عمل ابھی جاری ہے۔ لیکن سائنس سیدھی ٹیکر کو ایک دائرہ قرار دیتی ہے جس سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ پھیلاؤ کی یہ کیفیت سدا قائم نہیں رہے گی بلکہ ایک معین عرصے کے بعد جب پہلے دھچکے کا اثر زائل ہوگا تو ابتدائی ذرے کے اجزاء اپنے اصل کی طرف لوٹنے لگیں گے اور بالآخر سمٹ کر ابتدائی ذرے میں یک جا ہو جائیں گے پھر جمود کا ایک طویل وقفہ آئے گا جس کے بعد تخلیق کا دوسرا دھماکا ہوگا اور یہ سلسلہ ایک بار پھر شروع ہو جائے گا۔ گویا جس طرح انسانی دل بسط اور قبض اور جمود کے پھیر میں گرفتار ہے بالکل اسی طرح مادی کائنات ایک دائرے کے عمل میں مبتلا ہے۔ سائنس کا دوسرا نظریہ یہ ہے کہ کائنات کسی ایک یا ایک سے زیادہ تخلیقی دھماکوں کا عمل نہیں بلکہ مادہ ہر لحظہ بڑے پراسرار طریق سے تخلیق ہوتا اور اس خلا کو پُر کرتا رہتا ہے جو باہر کی طرف اڑتی ہوئی ککشاؤں سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ انگلستان کے سائنس دان پروفیسر مارٹن رائٹ نے ریڈیو، دوربین سے تجربات کرنے کے بعد اول الذکر نظریے کو زیادہ قرین قیاس قرار دیا اور کہا کہ تجربات کے دوران میں یہ بات ایک بڑی حد تک ثابت ہو چکی ہے کہ جب ہم وقت کے اندر لاکھوں سالہائے نور کی مسافت طے کر کے جاتے ہیں تو ہمیں ستاروں کا درمیانی فاصلہ نسبتاً کم نظر آتا ہے جس کا یہ مطلب ہوا کہ کائنات ایک ابتدائی ذرے سے پیدا ہوئی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا سلسلہ ابھی جاری ہے۔

ابتدائی ذرے کے پھٹنے اور اس کے اجزا کا کروڑوں ستاروں کی صورت پھیلتے چلے جانے کا عمل وقت کے آغاز اور اس کے پھیلاؤ کا عمل ہے۔ گویا وقت کی نمود دراصل کائنات کی نمود ہے۔ تخلیق اس کا امتیازی وصف ہے اور وقت جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے۔ کائنات، لاکھوں کروڑوں مظاہر کی صورت میں خلق ہوتی چلی جاتی ہے۔ دراصل وقت ایک مسلسل تخلیق اور نمود کے علاوہ اور کچھ نہیں اور جب ابتدائی ذرے کے اجزا حرکت اور جہت سے نا آشنا ہو جائیں گے تو وقت مر جائے گا اور کائنات بجھ جائے گی تا آنکہ اس کی راکھ سے دوبارہ تخلیق کا شعلہ بلند ہوگا اور وقت ایک بار پھر وجود میں آ جائے گا۔ وقت یا زمان کے برعکس مکان، اس تخلیق کا مظہر ہے جو وقت نے کی ہے اور جس میں حرکت اور جہت کا فقدان ہے۔ جب وقت رک جائے گا تو مکان جو گویا انسانی جسم کی طرح ہے، روح سے

نا آشنا ہو کر خود بخود عدم میں تحلیل ہو جائے گا۔ فنا ہو جانے کا یہ عمل وہی ہے جو ابتدائی ذرے کا تحریک اور جہت سے منقطع ہو کر واپس پلٹنے کا عمل تھا۔

وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کی اس داستان نے انسانی سوسائٹی میں بھی خود کو دہرایا ہے۔ وہ یوں کہ قدیم انسانی سوسائٹی وقت اور تاریخ سے بے نیاز صرت "حال" کے دائرے میں مقید ہے۔ اسے ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار نہیں۔ بنیادی طور پر قدیم انسانی سوسائٹی فطرت کے اس طریق کار کی علمبردار ہے جو دائرے کے عمل سے مشابہ ہے۔ بیج اپنی ہستی کو مٹا کر درخت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور درخت خود کو دوبارہ بیج میں منتقل کر دیتا ہے۔ اسی طرح سردی، بہار، گرمی اور خزاں کا دائرہ ازلی و ابدی ہے۔ چاند کی تنگ و تاز بھی ایک دائرے کے تابع ہے۔ چاند بولے بولے مکمل ہوتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ گھٹنے لگتا ہے اور ایک رات ایسی بھی آتی ہے کہ اس کا وجود تک باقی نہیں رہتا۔ اس رات، زیارجم مادر اسے دوبارہ چاند جنم لیتا اور ایک بار پھر دائرے کے عمل سے گزرتا ہے۔ قدیم سوسائٹی کا انسان بھی اس دائرے میں اسیر ہے۔ اس کے لیے واقعہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب کوئی واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے تو وہ اسے دیوتاؤں کی طرف سے سزا یا جزا کا مترادف قرار دیتے ہوئے بعض رسوم سے اس کا سواگت کرتا ہے اور پھر اسے اپنے ذہن سے یوں خارج کر دیتا ہے جیسے یہ کبھی ظہور پذیر ہوا ہی نہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں قدیم انسان مستقبل اور ماضی میں رہنے کے بجائے "حال" کے جنگل کا باسی ہے۔ پھر چونکہ پودے اور جانور کی طرح وہ جنگل سے پوری طرح منسلک ہے۔ اس لیے اس کے دل چھوٹنے اور ٹٹنے کی حسیات بہت تیز ہیں۔ یوں بھی جنگل اس کی نظروں کے سامنے ایک دیواری کھڑی کر دیتا ہے اور وہ فقط قریب کی اشیاء ہی کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے۔ حناچہ اس کی بصارت تیز نہیں اور اسی لیے اسے کشادگی، فاصلے اور آسمانی روشنی سے کچھ زیادہ سروکار نہیں۔ فی الواقعہ قدیم انسان حال کے اس لمحے میں رہتا ہے جس کا طرۃ امتیاز قربت ہے فاصلہ نہیں جسم ہے روح نہیں۔ لذت ہے مسرت نہیں، وقت اس کیلئے بے معنی ہے کہ اس کی اپنی زندگی میں تحریک اور جہت کا فقدان ہے پھر اس ٹھہری اور رُکی ہوئی دنیا میں ایک واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یکایک آدم کو بصارت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ علم کے درخت کے پھل کو چکھتا ہے اور اس کی نظروں کے سامنے فاصلے ابھر آتے ہیں۔ ثنویت معرض وجود میں آ جاتی ہے وہ خود کو جنت کا ایک ضروری جزو سمجھنے کے

بہت خود کو جنت سے ایک مینجہ ہستی محسوس کرنے لگتا ہے اور یوں ایک داخلی تہمت اور نفی کے تحت جنت کو خیر باد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ انسانی سوسائٹی میں جنگل کو الوداع کہہ کر آوارگی اور غمانہ بردہشی اختیار کرنے کا یہ عمل وقت کے آغاز کا عمل ہے اور اس سفر کے دوران میں ہر واقعہ ایک ایسا سنگ میل ہے جو انسان کے تحریک ہی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان واقعات کے مسلسل اور مربوط عنصر کا نام تاریخ ہے۔ یہ تاریخ مکان کے مترادف ہے اور جیسے جیسے انسان کے قدم آگے بڑھتے ہیں اس مکان کا جسم بھی بڑا ہوتا جاتا ہے؛ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ قدیم سوسائٹی میں وقت ایک دائرے میں مقید تھا اور چونکہ حرکت اور جہت سے نا آشنا تھا اس لیے اس کی تک و تاز بھی سفر کے برابر تھی۔ پھر چانک الف یسائی کے جن کی طرح یہ وقت طلسمی بوتل سے باہر نکل آیا اور ایک سیدھی لکیر پر آگے ہی آگے بڑھنا چلا گیا۔ لیکن چونکہ سائنس سیدھی لکیر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی اور لکیر میں اگر ذرا سا خم ہو تو یہ زود یا بدیر اپنے نقطہ آغاز پر ضرور آجاتی ہے۔ اس لیے اگر وقت بھی ایک بہت بڑے دائرے کی صورت اپنے وجود کو دوبارہ عدم میں ضم کر دے تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہ ہوگی۔

قدیم انسانی سوسائٹی زمان اور مکان کی اس ثنویت کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ ثنویت کے کچھ اور نمونوں کو بھی منظرِ عام پر لاتے ہیں۔ مثلاً آوارگی اور ٹھہرادی کی ثنویت جو خارجی سطح پر ابھرتی ہے اور ٹوٹم لے اور ڈیڈ کی ثنویت جس کی نوعیت ذہنی اور نفسیاتی ہے۔ پہلے آوارگی اور ٹھہراؤ کی ثنویت کو لیجئے انسان ایک اندر دنی تہمت کے تحت جنگل کی نسبتاً خاموش تاریک اور لذت آگیں دنیا کو خیر باد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ بظاہر اس کی متعدد وجوہ ہو سکتی ہیں۔ مثلاً موسمی تغیرات، آبادی کا دباؤ یا جنگل سے براہ راست خوراک حاصل کرنے کے بجائے ریلوے پالنے اور یوں خوراک حاصل کر کے کاروبار وغیرہ۔ تاہم جنگل کو خیر باد کہنے کا عمل انسان کی ایک داخلی بے قراری کا نتیجہ ضرور ہے اور اس دائرہ کو آدم کے جنت سے نکال دیے جانے کے واقعہ کا مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ جنگل سے باہر آتے ہی انسان کو روشنی کے وجود کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اب دن کی روشنی اس کے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ وہ اس روشنی میں نہ صرف خوراک حاصل کرتا ہے بلکہ اپنا تحفظ بھی کر سکتا ہے اس کے ہاں دن کی روشنی میں خود اعتمادی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور تحصیلِ مسرت کے امکانات

روشن ہو جاتے ہیں؛ چنانچہ وہ آفتاب کو زندگی کی سب سے بڑی حقیقت قرار دیتا ہے کہ آفتاب کی روشنی بغیر کسی امتیاز کے دشت و جبل، بحر و بر اور انسان و حیوان یکساں پہنچتی ہے۔ آوارہ اور خائبہ روش انسان کے لیے آفتاب روشنی کا منبع اور نیکی کا مظہر ہے۔ اس کے مقابلے میں رات اپنے ساتھ سرگوشیوں، بدعنوانیوں، جھگڑے اور قتل کی واردات کو لاتی ہے۔ رات دکھوں، مصیبتوں اور گناہوں کا مسکن ہے اور اسی لیے اسے رات سے نفرت ہے۔ دراصل خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت سب سے پہلے ابھرتی ہے اور اس کے ذہن کو بڑی طرح متاثر کرتی ہے۔ جنگل میں فاصلے موجود نہیں تھے قریبی اشیاء بہت بڑی دکھائی دیتی تھیں۔ جسم کی موجودگی کا احساس شدید تھا اور انسان کا ذہنی افق بے حد محدود تھا لیکن جیسے ہی وہ جنگل کی اس جنت سے باہر نکلا تو اسے 'روشنی' اور روشنی میں فاصلوں کا وجود ابھرتا ہوا نظر آیا۔ اس کی نظریں قریبی اشیاء کے بجائے دور کی اشیاء کو ذہن کی گرفت میں لانے کے قابل ہو گئیں اور انسان لذت کے بجائے مسرت جسم کے بجائے روح اور مادے کے بجائے کسی غیر مرئی ہستی کا طالب بن گیا۔ رُکا ہوا آدمی ہمیشہ مادہ پرست اور لذت پرست ہوتا ہے لیکن آوارہ منش آدمی کے ہاں پہلی بار سوج کا سورج طلوع ہوتا ہے سورج کی روشنی اشیاء کی کنگی کو عیاں کرتی اور اسے تاریکی کے وجود کا ایک شدید احساس دلاتی ہے پھر روشنی اور تاریکی کے عقب میں نیکی اور بدی کے تصورات در آتے ہیں اور انسان کو یاد دہنی طور پر متحرک ہو جاتا ہے مگر اس سفر کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ خانہ بدوش انسان روشنی اور تاریکی نیکی اور بدی کی ثنویت سے آشنا تو ہوتا ہے لیکن اس سے اپنی سوسائٹی کو تہذیب کی دوڑ میں آگے بڑھانے سے قاصر رہتا ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ جس طرح زمان جب تک مکان کی بنیاد پر ایسا نہ ہو باقی نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح کوئی سوسائٹی جب تک زمین کے ساتھ وابستہ نہ ہو پھل پھول نہیں سکتی۔ آدم کو سزائے ملی کہ اسے جنت یعنی زمین سے دست بردار ہونے پر مجبور کر دیا گیا اور وہ ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا اور اگرچہ اس سفر کے دوران میں پہلی بار اس کی آنکھیں کھلیں اور وہ روشنی اور تاریکی کے وجود سے آشنا ہوا تاہم یہ شعور اس وقت تک بار آور نہ ہو سکتا تھا۔ جب تک وہ خود کو کسی قطعہ زمین کے سپرد نہ کر دیتا؛ چنانچہ انسانی زندگی میں جنت کو واپس کی صورت وہ تھی جب انسان نے خانہ بدوشی کی زندگی کو ترک کر کے زمین کے ساتھ

دوبارہ ایک رشتہ استوار کر لیا، لیکن اس بار یہ رشتہ پہلی زمین یعنی جنگل کے ساتھ نہیں تھا بلکہ اب اس نے پہلی مٹی زمین سے منسلک ہو کر زراعت کی داغ بیل ڈال دی۔ پس آدم کی جنت کو واپسی تو ہوئی لیکن یہ جنت پہلی جنت سے مختلف تھی گو بنیادی طور پر یہ دونوں جنتیں زمین ہی سے وابستہ تھیں۔ یہ نہیں کہ جنت سے نکلنے، آوارہ پھرنے اور دوبارہ جنت کو پالنے کا یہ عمل صرف ایک بار ظہور پذیر ہوا۔ انسانی زندگی میں کھونے اور دوبارہ حاصل کرنے کا یہ عمل ازلی و ابدی ہے اور وہ ہمیشہ آوارگی کے ایک وقفے کے بعد دوبارہ جنت میں داخل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ٹائٹن بی کا یہ نظریہ اس لیے قرین قیاس نہیں کہ جب ایک بار انسان زراعت سے وابستہ ہو جاتا ہے تو پھر بہت سی ایسی پیچیدہ تہذیبی قدروں کو اپنا لیتا ہے جو آسانی سے چھوڑی نہیں جا سکتیں۔ بے شک کئی بار ایسا ضرور ہوتا ہے کہ موسمی تغیرات زمین کو صحرا میں تبدیل کر دیتے ہیں یا آبادی بڑھ جاتی ہے اور انسان کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ کسی دوسرے سرسبز خطے کی تلاش میں ایک طویل سفر پر روانہ ہو جائے۔ لیکن یہ سب بعد کی کہانی ہے دیکھنا یہ ہے کہ آغاز کار میں انسان نے پہلے زرعی نظام کی داغ بیل ڈالی اور بعد میں خانہ بدوشی اختیار کی یا وہ خانہ بدوشی کے ایک طویل دور کے بعد اچانک ایک روز تھک بار کر کا اور زمین کے ساتھ وابستہ ہو گیا؟ خود ٹائٹن بی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب افریشیا کے میدان موسمی تغیرات کے باعث ریگستانوں میں تبدیل ہونے لگے تو یہاں کے بسنے والوں نے یا تو خانہ بدوشی اختیار کی یا زراعت سے منسلک ہو گئے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ بقول ٹائٹن بی زراعت اور خانہ بدوشی کے رجحانات بیک وقت معرض وجود میں آئے۔ ایسا نہیں ہوا کہ زراعت کے بعد خانہ بدوشی کے رجحان نے جنم لیا ہو، ویسے خانہ بدوشی اور زراعت کا بیک وقت آغاز بھی قرین قیاس نہیں کیونکہ

Toynbee - Introduction to a Study of History ۱

(Abridged by Somervelle P.168)

Toynbee - Introduction to a Study of History ۲

(Abridged by Somervelle P.76)

خود ٹائن بی نے لکھا ہے کہ افریشیا کے میدان ریگستانوں میں تبدیل ہونے سے پہلے گھاس کے میدان تھے جن کو یقیناً ریوٹر پالنے کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہوگا اور خانہ بدوشی کے رجحان نے تقویت حاصل کر لی ہوگی۔ دراصل ٹائن بی کا یہ نظریہ ہابیل اور قابیل کے اس واقعے سے متاثر ہے جس کے مطابق قابیل زراعت پیشہ اور ہابیل گڈریا تھا۔ حالانکہ یہ حقیقت ہے کہ آغاز کار میں دونوں گڈریے تھے بعد ازاں قابیل نے تہذیب کی دہڑ میں ایک اہم قدم اٹھایا اور کھیتی باڑی کرنے لگا جب کہ ہابیل اپنے ابتدائی پیشے سے منسلک رہا۔ اس زادیے سے دیکھیں تو قابیل کا ہابیل کو موت کے گھاٹ اتار دینا، اس بات کی علامت ہے کہ زرعی نظام کا کلچر ہمیشہ خانہ بدوش کے کلچر سے کچرے توانا ہوتا ہے اور اسے زودیا بدیر ختم کر دیتا ہے۔

اس ضمن میں ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ٹھہرا ہوا انسان پودے کی طرح زمین سے بُری طرح وابستہ ہو جاتا ہے اور پودے ہی کی طرح اپنے گرد خاندان، قبیلے، قوم اور وطن کا ایک جال سا بن لیتا ہے۔ یہ "جال" اسے خارجی اثرات سے محفوظ رکھتا، سہارا دیتا اور دوسرے اجسام کی کثرت اور قربت کا احساس دلاتا ہے، چنانچہ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں سماجی قدروں کو بُری اہمیت حاصل ہوتی ہے، دوسری طرف خانہ بدوشی کی حالت میں سماجی نظام اٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم فرد کو یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ محفوظ ہے، خانہ بدوشی کا دور جہد للبقا کا دور ہے اور اس میں ہر فرد اپنے بزدلی حیثیت کو ترک کر کے آزاد ہونے اور ایک "کل" میں تبدیل ہونے کی کوشش کرتا ہے گویا اس کے ہاں انفرادیت کا رجحان ابھر آتا ہے انفرادیت سے یہ مراد ہے کہ اب فرد کسی "کل" کا حصہ نہیں رہا جیسے بچہ ماں کے جسم کا ایک حصہ ہے، بلکہ خود کفیل ہو کر ایک منفرد "کل" میں تبدیل ہو چکا ہے۔ چنانچہ خانہ بدوشی کے دور میں سماج کے "کل" کے بجائے مقتدر شخصیتیں ابھرتی ہیں اور خانہ بدوشوں کو صراطِ مستقیم پر چلانے لگتی ہیں خانہ بدوشی کی حالت میں آسمان پر ایک سوچ اور زمین پر ایک وقت میں، ایک رہبر کے وجود کا احساس ابھرتا ہے۔ آگے چل کر اسی احساس سے ایک خدا کے وجود کا احساس جنم لیتا ہے، بہر حال یہ بات طے ہے کہ زمین سے وابستہ، رُکے ہوئے معاشرے میں سماج اور سماجی قدریں محیط اور اہم ہیں اور فرد سماج سے اس طرح جڑا ہوتا ہے جیسے پیر جھنکل سے یہ پتھر اپنی ماں سے۔ دوسری طرف آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت میں فرد کی انفرادیت ابھرتی ہے اور وہ گویا ماں کے جسم سے الگ ہو جاتا اور یوں خُرد کے بجائے ایک "کل" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

آوازی اور ٹھراؤ کے یہ تضاد رجحانات معاشرے کے اس جزو میں بہت نمایاں ہیں جسے گھر کا نام دیا گیا ہے۔ ایک اوسط درجے کا گھر دو اہم قوتوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ عورت اور مرد! ان میں سے عورت بھڑے ہوئے معاشرے کی علامت ہے بلکہ اگر یہ کہیں کہ عورت قدیم سوسائٹی کی علمبردار ہے تو شاید یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہوگی۔ فی الواقع عورت نہ صرف ایک کڑا مادہ پرست ہے بلکہ رجعت پسند بھی ہے اور وہ بڑی مشکل سے پرانی قدروں، رہن سہن کے آداب، ضوابط اور رسوم کو خیر باد کہتی ہے۔ عورت خود دھرتی ہے وہ نہ صرف دھرتی کی طرح تخلیق کرتی ہے بلکہ اسے دھرتی کی ہر شے سے بے پناہ افس بھی ہے۔ ملکیت کا تصور بھی سب سے پہلے عورت کے ذہن میں پیدا ہوا ہو گا کیونکہ وہ اپنی ہر شے کو سینے سے چمائے رکھتی ہے۔ بعد ازاں ان اشیاء میں شوہر اور بچے بھی شامل ہو جاتے ہیں اور عورت کی عزیز ترین خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی ذات کے دائرے میں ہر خوبصورت شے کو سمیٹ لے۔ عورت پودے کی طرح زمین سے وابستہ ہے اور اس کی جڑیں زمین کے اندر بہت دور تک اتر گئی ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نہیں چاہتی کہ اپنے گھر، جائیداد، اشیاء، رسوم اور آداب کو خیر باد کہہ کر نقل مکانی کر جائے عورت کا طریق فطرت کا طریق ہے اور وہ زندگی اور موت کے ازنی وابدی دائرے میں پھلتی پھولتی رہتی ہے چنانچہ الفاظ آداب، رسوم، قدیں وغیرہ عورت کی ذات سے وابستہ اور اسی کے دم سے زندہ ہیں۔ دوسری طرف مرد کے مزاج میں ایک فطری بے قراری ہے۔ وہ نہ صرف مجبورے کی طرح ایک پھول سے دوسرے پھول تک اڑنے چلے جانے کی تازہ میں سرشار ہے بلکہ عورت کے زندان، یا جنت سے باہر نکلنے اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو جانے کی خواہش بھی کرتا ہے۔ عورت محبم جذبہ ہے۔ مرد محبم تمیل ہے۔ جذبے میں گراںبازی، وزن، لپٹے اور ٹھونے کی صفات موجود ہیں جب کہ تمیل سبک روی، لطافت، آزادی اور آوارہ خراچی کی صفات کا مظہر ہے۔ مرد فہمی طور پر خامدوش ہے جب کہ عورت ذہنی طور پر دھرتی پوجا کی طرف مائل ہے۔ مرد وہ ابراہیمؑ ہے جو اپنی عزیز ترین شے کو بھی حق کے راستے میں قربان کر دیتا ہے۔ عورت وہ زلیخا ہے جو قدم قدم پر یوسف کے دامن کو پکڑتی ہے بقول شیخ محمد امجد علیؒ: ”مرد اپنی فطری بے قراری، خلفشار اور آگے بڑھنے کی خواہش کے زیر اثر تاریخ کو جنم دیتا ہے جب کہ عورت خود تاریخ ہے۔ دوسرے لفظوں میں مرد زمان کا علمبردار ہے اور عورت مکان

کے لیے ایک ملاحظہ اور تکرار کے ہاں معاشرے کی ساری تاریخ ایک جا ہو جاتی ہے۔ وہ ٹیگ کا اجتماعی لا شعور ہے جس میں معاشرے کے سارے آداب رسوم اور واقعات جمع ہو جاتے اور پھر نئی پود کو منتقل ہو جاتے ہیں۔

قدیم انسانی سوسائٹی میں شہزادہ کا دوسرا بیٹا ہے جو ٹوٹ اور ٹیو کے رجحانات سے متعلق ہے۔ ٹوٹ سے مراد قبیلے کا وہ مشترکہ حیدر ہے جو قبیلے کے افراد کا درگاہ اور قبیلے کے دشمنوں کا دشمن ہے۔ بالعموم ٹوٹ کوئی درخت یا جانور ہوتا ہے اور قبیلے کے تمام افراد اس ٹوٹ سے بڑی طرح وابستہ ہوتے ہیں۔ ٹوٹ کا رشتہ دراصل خون کا رشتہ نہیں بلکہ بیشتر اوقات ایک ہی ٹوٹ سے بہت سے ایسے قبائل یا افراد وابستہ ہوتے ہیں جن کا آپس میں کوئی خون کا رشتہ نہیں ہوتا۔ تاہم ٹوٹ سے ان کا جذباتی تعلق اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ ان تمام افراد یا قبیلوں کا آپس میں رشتہ خون کا رشتہ قرار پاتا ہے کوئی خاص ٹوٹ کس طرح قبیلے کا حیدر قرار پاتا ہے، اس کے بارے میں تحقیقات ابھی تک نشہ ہیں تاہم ٹوٹ سے وابستگی خون کے ذریعے آئندہ نسوں کو منتقل ہو جاتی اور ایک طبعی رجحان کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ دوسری طرف ٹیو سے مراد اجتناب ہے یہ اجتناب کسی مقدس شے سے بھی ہو سکتا ہے اور غلیظ خطرناک چیزوں سے بھی۔ قدیم سوسائٹی کا مقدس پادری جو پراسرار قوتوں کا مالک ہے، سوسائٹی کے افراد کے لیے ٹیو ہے یا قبیلے کا ٹوٹ جسے مارنا یا نقصان پہنچانا ٹیو کے زمرے میں آتا ہے۔ اسی طرح مرد کے لیے اپنے ٹوٹ کی کسی عورت کے ساتھ جنسی رشتہ کرنا ٹیو ہے۔ جنگ، گھریلو زندگی، موت اور پیدائش کی بعض صورتیں بھی ٹیو کے تحت شمار ہوتی ہیں۔

ٹوٹ کا براہ راست تعلق جسم اور خون کے ساتھ ہے اور اس میں انسانی شعور کو بہت کم دخل حاصل ہے۔ ٹوٹ ذہن کی پیداوار نہیں بلکہ ایک داخلی اور نفسیاتی ضرورت کی پیداوار ہے۔ ٹوٹ درخت یا قبیلے کو کسی خاص قطعہ زمین سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اس طور کہ نزدیک یا قبیلہ اس ٹوٹ کے وسیلے سے اپنی جڑیں اس قطعہ زمین میں اتار دیتا اور ٹوٹ ہی کی طرح اس زمین کا جذباتی جاتا ہے۔ ٹوٹ کے آغاز کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں کہ اس کا آغاز خارجی زندگی کے بجائے داخلی زندگی سے متعلق ہے۔ البتہ یہ کہنا شاید ممکن ہو کہ ٹوٹ کا آغاز انسانی زندگی کے اس دور کی یادگار ہے جو مزاحمت ناپاکی تھا اور جس میں انسان پودے کی طرح زمین کے ساتھ چٹا ہوا تھا۔ بعد ازاں جب اس کے ہاں نباتاتی عنصر حیات

کے بجائے حیوانی عنصر حیات قوی ہوا اور ٹھنڈے کے بجائے حیات کی برائیگی ہوئی نمودار ہوئی تو گویا اس کے ہاں ٹیبو کے رجحان نے جنم لیا اور اس کے ذہن اور شعور میں اچھی اور بُری، خطرناک اور بے ضرر اشیاء میں تمیز کرنے کی قوت پیدا ہو گئی یہ چیز طویل تجربات کا نتیجہ بھی تھی اور اس لیے اس کا تعلق طبعی رجحان کے بجائے ذہن اور شعور سے زیادہ تھا جس شے سے فرد کو نقصان پہنچنے کا احتمال تھا یا جس شے کو فرد سے نقصان پہنچ سکتا تھا، محض اس لیے ٹیبو قرار دی گئی تاکہ اس شے یا فرد کا تحفظ ہو سکے پھر بعض خطرات ایسے تھے جن کا احساس اسے فطرت کی طرف سے ودیعت ہوا اور انسان نے ان خطرات سے محفوظ رہنے کی پوری کوشش کی مثلاً نسل کی قوت اور پائیداری کے لیے یہ ضروری ہے کہ قریبی رشتہ دار آپس کے جنسی ملاپ سے اجتناب کریں، فطرت اس سلسلے میں ہمیشہ نئے ردابط پر زور دیتی ہے اور چونکہ قریبی رشتہ داروں میں جنسی ملاپ کے امکانات بہت زیادہ ہیں، اس لیے انسان کے اندر اس خطرے کا ایک شدید احساس پیدا کر دیتی ہے، یہ احساس اس ٹیبو کو جنم دیتا ہے جو قدیم انسانی قبائل میں بہت عام ہے، بہر حال یہ بات طے ہے کہ ٹیبو، قوانین اور اخلاقی ضوابط کی ابتدائی صورت ہے جو انسان کو اچھے اور بُرے کے درمیان تمیز کرنا سکھاتی ہے، ٹوٹم ایک طبعی رجحان ہے جس پر فرد کو کوئی اختیار نہیں، جو اس کے خون میں رچا بسا ہوا ہے لیکن ٹیبو ایک حد تک شعوری کاوش ہے جو اسے بہتر اور خوب تر زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے، چنانچہ وہ تمام اشیاء اور اقدامات جو زندگی کی بقا کے لیے ضروری ہیں اور جو طبعی رجحانات سے متعلق ہیں، زندگی کے ٹوٹم پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں جب کہ وہ تمام اشیاء یا اقدامات جو زندگی میں رعنائی اور نکھار پیدا کرتے ہیں جیسے مثلاً ظروف کو خوبصورت بنانے کی سعی ہتھیاروں کو خوشنما بنانے کی کاوش وغیرہ، زندگی کے ٹیبو پہلو کے آئینہ دار ہیں۔ ٹوٹم ”مکان“ کی طرح ہے کہ اس کا تعلق خون اور زمین اور پودے کے ساتھ بہت قوی ہے جب کہ ٹیبو ”زمان“ کی طرح ہے کہ اس کا تعلق ذہن، اور سفر اور حیوان کے ساتھ مضبوطی سے قائم ہے۔

ثنویت کا یہی تصور انسانی جسم کا طرہ امتیاز بھی ہے جس طرح روشنی کے مقابلے میں تاریکی اور نیکی کے مقابلے میں بُرائی کا تصور ابھرا تھا بالکل اسی طرح قدیم انسان نے اپنے جسم کو روح اور اس کی پرچھائیں کا مسکن قرار دیا، انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کا وجود ہمیشہ

سے تسلیم کیا گیا ہے، چنانچہ اہل عرب نے ان میں سے ایک عنقر کو روح کا نام دیا ہے جس کے لغوی معنی 'ہوا کے ہیں اور دوسرے کو جسم کا ان میں سے جسم زمین سے وابستہ ہے جب کہ 'روح' ارضی عناصر سے مادہ روشن اور حقیقت کا پر تو ہے جسکرت میں روح کے لیے آتما اور جسم کے لیے تشریہ کا لفظ مستعمل ہے، تاہم دراصل انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کے وجود کا احساس قدیم انسانی سوسائٹی ہی میں پہلے پہل ابھرا تھا۔ فراموشی نے بکھا ہے کہ نسل انسانی نے تاحال تین مکاتب فکر کو جنم دیا ہے۔ دیومالائی اندھی اور مانتی ان میں سے دیومالائی طریق ایک طویل مدت تک انسانی افکار کی آماجگاہ بنا رہا۔ ٹائٹوس ستر اور فریزر وغیرہ نے پہلے ایک سو برس میں اس طریق فکر کا ایک نہایت خوبصورت تجزیہ پیش کیا ہے۔ یہ دیومالائی مدرسہ فکر کسی ایک منظر کی وضاحت تک محدود نہیں بلکہ ساری کائنات کو ایک مربوط اور منضبط اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے اور جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان اشیاء کو بھی 'روح' عطا کر دیتا ہے آج بھی ایک بچہ (جو حیاتیاتی طور پر قدیم انسان کا ہم عصر ہے) پرندوں، پھولوں اور کھلونوں وغیرہ کو اپنا رفیق اور ساتھی سمجھتا اور ان سے ہم کلام ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ ٹائٹس کا خیال ہے کہ یہ مدرسہ فکر دو اہم سوالات کے پیش نظر وجود میں آیا۔ پہلا سوال یہ تھا کہ زندہ اور مردہ میں کیا فرق ہے؟ دوسرا سوال یہ تھا کہ خواب میں جو صورتیں نظر آتی ہیں ان کی نوعیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ قدیم انسان نے ان سوالات کا جواب تلاش کرتے ہوئے یہ مفروضہ قائم کیا ہوگا کہ ہر شخص کو دو چیزیں حاصل ہیں۔ ایک زندگی اور دوسری زندگی کی پرچھائیں! جب زندگی رخصت ہو جاتی ہے تو انسان مرجاتا ہے اور پرچھائیں وہ ہے جو دوسروں کو فاصلے سے نظر آتی ہے۔ یہیں سے آسیب یا بدروح کا تصور ابھرا۔ آسیب جو جسم یا شے میں علول کر جاتا ہے! پھر جادو کا تصور معرض وجود میں آیا جو نہ صرف بدروح کو ختم کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ جو فرد کو اس کے دشمنوں سے محفوظ رکھنے کا بھی ایک حربہ تھا۔

۱۔ یونانیوں کے Psyche اور Pneuma کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔

۲۔ Freud - Totem & Taboo

مثال کے طور پر فریڈ نے مصریوں کے سورج دیوتا رآ کے بارے میں لکھا ہے کہ جب سورج غروب ہوتا تھا تو لوگ خیال کرتے تھے کہ اسے ایسی پی یعنی جنات کے سردار نے اپنے چیلوں کی مدد سے زیر کر لیا ہے۔ سورج ان جنات سے رات بھر برسرِ پیکار رہتا تھا اور صبح کے وقت ان سے نجات حاصل کرتا تھا۔ اس وقت سورج کو تقویت دینے کے لیے مندریں جادو کی ایک رسم ادا کی جاتی تھی یعنی ایسی پی کی پتلی بنا کر جلانی جاتی تھی اور یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یوں ایسی پی ختم ہو جائے گا۔ بہر حال انسانی ذات میں روح اور جسم آتما اور مشرک کا بیک وقت وجود قدیم انسانی سوسائٹی کی پیداوار ہے اور ثنویت کے ایک اہم روپ کو سامنے لاتا ہے۔

ٹوٹم قدیم انسان کی اس کے ماضی سے شدید وابستگی کا مظہر ہے لیکن جب اس سوسائٹی میں تحریک کا آغاز ہوتا ہے تو اس کے ابتدائی نقوش ٹیبو کی شکل میں اُبھر آتے ہیں۔ کسی بیل کی طرح درخت سے ہلکار ہو جانے کی سچی ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے لیکن جانور کی طرح خطرے سے خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرنے کا عمل ٹیبو کے ذریعے میں آتا ہے۔ گویا ٹیبو کا بنیادی وصف تحرک ہے اور اسی لیے تہذیب کے ارتقا میں ٹیبو کو ایک سنگ میل قرار دیا جاسکتا ہے۔ فی الواقعہ ٹیبو ہی انسان کی آزاد روی کا ابتدائی رجحان ہے اور اسی کے طفیل انسان زمین سے کنارہ کش ہو کر ذہنی اور جسمانی تحریک کا علمبردار بن جاتا ہے۔ ٹائٹن بی نے انسان کے قدیم اور عالمگیر رجحان نقل کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ رجحان ایک بڑی حد تک میکانیکی ہوتا ہے اور قدیم انسان نے ماضی پرستی (جس کا مظہر ٹوٹم ہے) کے سلسلے میں اس کا اظہار کیا ہے لیکن جب سوسائٹی متحرک ہو جاتی ہے تو ایسی رجحان نقل ماضی کے بجائے ان خلاق شخصیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو ایک نئے دور کی علمبردار ہوتی ہیں اور یوں گویا تاریخ کے سفر کا آغاز ہو جاتا ہے۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں فرد کی انفرادیت اُبھرنے نہیں پاتی۔ حتیٰ کہ اس سوسائٹی کے سرغننے پر اتنی رسوم مستطہ ہوتی ہیں کہ وہ محض ایک کٹھپالی بن کر رہ جاتا ہے۔ ایسی سوسائٹی میں کردار کے بجائے ٹائپ اُبھرتے ہیں جن کی حیثیت سوسائٹی کی نشین میں ایک پرزے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اس سوسائٹی میں ماضی اور مستقبل کا وجود معنا ہوتا ہے کہ یہ صرف حال کے لمحے میں رہتی ہے؛ چنانچہ یہاں فرد انفرادی طور پر نہیں بلکہ انبوہ کا جزو بن کر لطف اندوز ہوتا ہے۔ مثلاً قبائلی رقص و

سرور کی محفلوں میں جہاں ناظر اور منظور، تماشا ٹی اور تماشا میں حد فاصل قائم کرنا بہت مشکل ہے عوامی رقص جیسے لٹمی بھنگڑا، خشک ناسخ وغیرہ سوسائٹی کے اسی دور کی یادگار ہیں۔ فی الواقعہ قدیم سوسائٹی سماجی یا ذہنی مدد جزر کا نمونہ پیش نہیں کرتی بلکہ شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم سے مملو اور فطرت کے ازنی وابدی دائرے میں مقید رہتی ہے۔ پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ دفعتاً اس سوسائٹی میں ہلچل سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس ہلچل کے علمبردار وہ دیدہ ورسوتے ہیں جو اس سوسائٹی میں چاہک نمودار ہوتے اور اس کی رنگ آلودہ قدرت سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ فرد اور سوسائٹی کا یہ تقادم اسی شخصیت کی ایک صورت ہے جس کا روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی اور ٹوٹم اور ٹیو کے سلسلے میں ذکر ہوا ہے۔

لیکن اس سے قبل کی اس آویزش کا تجزیہ کیا جائے یہ ضروری ہے کہ سوسائٹی کی حدود کو متعین کر دیا جائے، سوسائٹی محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں کہ اس کے لیے بہترین لفظ "گروہ" ہے۔ سوسائٹی تو افراد کے رابطہ باہم کا نام ہے۔ ہر فرد کا ایک دائرہ عمل ہے جو دوسرے افراد کے دائرہ ہائے عمل سے مربوط یا متصادم ہے۔ وہ فرضی زمین جس میں یہ دائرے مربوط یا متصادم ہوتے ہیں، سوسائٹی کہلاتی ہے۔ چنانچہ سوسائٹی کی بیشتر اقدار افراد کے رابطہ باہم یا تقادم ہی سے متعلق ہیں اور ان کا مقصد انتشار کے بجائے مفاہمت کی فضا پیدا کرنا ہے۔ سوسائٹی اس بات کی متنی ہوتی ہے کہ تمام افراد اس کی صدیوں سے روندی ہوئی شاہراہ پر بڑھتے چلے جائیں اور اپنے لیے کوئی نیا راستہ تراشنے کی کوشش نہ کریں۔ جب کوئی شخص سوسائٹی کی اس شاہراہ کو ترک کرتا ہے تو سوسائٹی اس کے عمل کو خندہ استہزاء میں اڑا دیتی ہے اور زیادہ سنگین اعمال کی صورت میں اسے عارضی طور پر خود سے الگ کر دیتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سوسائٹی ایک میکانیکی عمل میں مبتلا ہو کر روبرو زوال ہو جائے اگر غلاتی ذہن اس سے متصادم ہو کر نہ نئی قدرت کی پیدائش کا موجب نہ بنیں، چنانچہ ساری تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی ازنی وابدی کش مکش ہی کی ایک داستان ہے۔

ہر فرد سوسائٹی کا ایک جزو ہے اور اس کی اپنی بقا کا یہ تقاضا ہے کہ وہ سوسائٹی کی بقا کے لیے کوشاں رہے لیکن ہر فرد کی ذات کے روپلو ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو سوسائٹی کی قدرت سے ہم آہنگ رہتا ہے اور فرد کو ایک مثالی نمونے کی صورت سوسائٹی سے وابستہ رکھتا ہے، دوسرا وہ جو سوسائٹی کی اقتدار سے بغاوت کرتا

اور فرد کو ایک کردار کے روپ میں پیش کر دیتا ہے، سوسائٹی کے بیشتر افراد کا مقدمہ انڈیکس پر زیادہ توانا ہوتا ہے اور وہ ہزار ہا برس تک سوسائٹی کی مروجہ اقدار کے زیر سایہ لبر اوقات کرتے چلے جاتے ہیں۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں عام طریق کار یہی ہے لیکن شتمک سوسائٹی میں ایسے افراد نمودار ہو جاتے ہیں جو خوب سے خوب تر کی تلاش میں سوسائٹی سے متصادم ہوتے اور سوسائٹی کے رجحانِ نقل کو بروئے کار لا کر اسے ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتے ہیں۔

سوسائٹی سے فرد کا یہ تصادم بجائے خود شہوتیت کا منظر ہے۔ ذہنی طور پر شتمک فرد جب سوسائٹی کی مروجہ اقدار اور ماحول کی میکانیکی صورت سے بدظن ہوتا ہے تو اپنی ذات کے دائرے میں سمٹ جاتا اور وہاں سے ایک بلند تر زاویہ نگاہ لے کر برآمد ہوتا ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے قدیم زرعی نظام میں گندم کے بیج کو زمین کے نیچے دبایا جاتا تھا۔ جہاں سے وہ دوبارہ نمودار ہوتا تھا اور قدیم سوسائٹی بیج کے اس ازلی وابدی دائرے میں مقید رہتی تھی۔ مستقل واپسی کا یہ تصور قدیم سوسائٹی میں بہت توانا تھا؛ چنانچہ قدیم تہذیبوں میں مقدس پہاڑ، مندر یا مقدس شہر ساری کائنات کا مرکز قرار دیا گیا تھا اور یہ عقیدہ بہت عام تھا کہ کائنات کی تخلیق اسی مقدس مقام پر ہوئی تھی فی الواقعہ یہ مقدس مقام رجم مادر کے لیے ایک عکاس تھا اور اس مقام کو جانے والی تمام شاہراہیں خطرات اور مصائب سے پڑتھیں بلکہ جس قدر کوئی شاہراہ زیادہ پُر خطر ہوتی تھی، اس سے وابستہ "مقدس مقام" اتنا ہی زیادہ مقدس قرار پاتا تھا۔ امرنا تھا یا کوہ سینا کی چوٹی تک پہنچنے کا راستہ یا ایک عام مندر تک لے جانے والی طویل سیرتھیاں، یہ تمام چیزیں ان خطرات، مصائب اور حوادث کا احساس دلاتی ہیں جو یاتری کے راستے میں ابھرتے ہیں۔ بعد ازاں عرفانِ ذات کے لیے بھگتی کا طریق، لوگ کی دزرشیں یا عبادت کی جو رسوم رائج ہوئیں وہ بھی دراصل پُر خطر شاہراہوں ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔ فرد انکشافِ ذات کے لیے مختلف قسم کے خطرات اور مصائب سے دوچار ہو کر اس "مقدس مقام" تک پہنچ جاتا تھا جو دراصل ایک بے پایاں خاموشی کی آماج گاہ تھا اور جہاں وہ تخلیق کی آتشِ سیال میں نہا کر کُندن ہو جاتا تھا فرد کا اپنی ذات میں ڈوبنا بالکل اس بیج کی طرح ہے جو زمین کے اندر چھپا جاتا ہے یا اس چاند کی مانند ہے جو امداد کی کالی رات میں عرق ہو جاتا ہے۔ انسانی دل کی دھڑکن میں انجماد کا لمحہ جو حرکت سے نا آشنا ہوتا ہے اسی

نئے پایاں نمودنی کے مثل ہے اور جس طرح اس موجود سے دوبارہ تخلیق کی ایک پلک اور حال کا ایک لنگن نمودار ہوتا ہے بالکل اسی طرح فرد ذات کی گنہا سے ایک نیا روحانی پرٹوئے کر برآمد ہوتا اور سوسائٹی کو ایک بلند تر سنگھاسن سے مخاطب کرتا ہے۔

عام زندگی میں فرد بالائی یا خارجی سطح پر سیر اوقات کرتا ہے اور عادات و رسوم کے تابع رہتا ہے لیکن کسی عزیز کی موت، خطرے کی موجودگی یا شدید علامت کے دوران میں وہ ایک نکتہ اس سطح سے نیچے چلا جاتا اور ذات کی اس بے پایاں نمودنی سے آشنا ہو جاتا ہے جو کائنات کا منبع اعظم ہے۔ پھر جب وہ اس گنگا اشنان سے فارغ ہو کر دوبارہ سطح پر آتا ہے تو اس کے ہاں ایک ایسی ذہنی اور روحانی پاکیزگی اُبھرتی ہے جس سے وہ پہلے قطعاً نا آشنا تھا۔ گنگا اشنان یا سفر شب کی یہ علامت بہت قدیم ہے اس کا اولین پُر تو قدیم سوسائٹی کی رسوم میں ملتا ہے مثلاً قدیم سوسائٹی میں شادی سے ذرا قبل ہر فرد کو جسمانی اذیت کے مراحل سے گزارا جاتا تھا (آج کی سوسائٹی میں دولہا سے ہلکی ہلکی چھڑ چھاڑ انہی رسوم کی یادگار ہے) مذاہب میں یا تراکی علامت مختلف صورتوں میں ملتی ہے۔ مثلاً حضرت یوسفؑ کا کنویں میں قید ہونا، حضرت نوحؑ کا طوفانِ لوح سے گزرنا، حضرت یونسؑ کا شکم ماہی میں چلے جانا۔ رام کا بن باس، مہاتما بدھ کا ایک طویل تپسیا اور اذیت کوشی کا دور، حضرت عیسیٰؑ کی ریگستان کو مراجعت، حضرت موسیٰؑ کا کوہِ سینا اور حضرت رسولِ اکرمؐ کا غارِ حرا میں جانا۔ یہ تمام علامتیں خلاق شخصیتوں کے اس سفر کی نشان دہی کرتی ہیں جو امنیں ذاتِ واحد میں عارضی طور پر ضم کر دیتا ہے: روحِ کل سے مس ہوتے ہی یہ افراد روحانی بندوں کو چھوٹے اور پھر واپس اس دنیا میں آجاتے ہیں جہاں سے انہوں نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا۔ اس مستقل واپسی کے سلسلے میں ابن خلدون نے لکھا ہے۔

• انسانی روح کی یہ ایک نظری خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسے لمحے کے لیے جو پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے۔ انسانی فطرت سے دست کش ہو کر ملکوتی فطرت کا لباس زیب تن کرے۔ اس کے بعد انسانی

روح دوبارہ انسانی لباس پہن لیتی ہے اور اس پیغام کو تمام انسانوں تک پہنچانے کی سعی کرتی ہے جو اسے عالمک کی سرزمین میں عطا ہوا تھا:

چنانچہ فرد سوسائٹی کی میکانیکی اقدار اور رسوم و آداب کی زداں پذیر صورتوں سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی خواہش کرتا ہے اور وہاں سے نہ صرف تازہ دم بلکہ روحانی طور پر ایک نئی شخصیت میں ڈھل کر واپس آتا اور اپنی سوسائٹی سے دوبارہ مخاطب ہوتا ہے۔ آغاز کار میں سوسائٹی اس فرد کا مقابلہ کرتی ہے اور اس کے افکار کو راتے سے انکار کر دیتی ہے لیکن کچھ ہی عرصے کے بعد اسے اس روحانی طور پر بلند انسان کے افکار کو تسلیم کرنا پڑتا ہے اور یوں یہ سوسائٹی خود بھی ایک پست سطح سے ایک بلند تر سطح پر اٹھ آتی ہے گویا یہ خلاق شخصیت اپنی صورت کی مطابق سوسائٹی کی ارمیر تشکیل کرتی ہے تشکیل کسے گا یہ عمل بجائے خود تخلیق کی ایک صورت ہے۔ ہر حال یہ بات طے ہے کہ مائل بہ ارتقاء سوسائٹی وہ ہے جس میں ذہنی اور روحانی طور پر متحرک افراد موجود ہوتے ہیں۔ افراد جو سوسائٹی کو اٹھا کر بلند سے بلند تر سطحوں پر فائز کرتے رہتے ہیں۔ دوسری طرف مردہ سوسائٹی ایسے افراد پر مشتمل ہوتی ہے جن کی حیثیت ایک مثالی نمونے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ایسی سوسائٹی کا ارتقاء رک جاتا ہے۔ متحرک افراد خود وقت ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں حرکت، جہت اور آگے بڑھے چلے جانے کی خصوصیات موجود ہوتی ہیں اور وہ اپنے ساتھ سوسائٹی کو بھی بہا لے جاتے ہیں۔

غواہی کا یہ عمل محض انبیاء و اولیاء اور صوفیاء تک محدود نہیں بلکہ فن کی دنیا میں بھی بے حد نمایاں ہے کیونکہ فن کا رجب تخلیقی عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو فی الواقعہ اپنی ذات میں ڈوب جاتا ہے جو مقدس مندر کی طرح تخلیق کا منبع ہے۔ پھر جب وہ اس یا تر اسے واپس آتا ہے تو فن کے موتیوں سے اس کا دامن پُر ہوتا ہے اور وہ ان موتیوں کو سوسائٹی کے سامنے الٹ دیتا ہے۔ غواہی کا عمل فنکار کو ایک انوکھی روشنی عطا کرتا ہے اور اس روشنی میں اسے حقیقت ایک ایسے نئے روپ میں نظر آتی ہے کہ وہ حیرت زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ افلاطون کے غار سے باہر نکل کر حقیقت کا مشاہدہ کرنے والے فرد کا بھی یہی ہوتا ہے کہ اس کی آنکھیں جو تاریکی سے مانوس تھیں، اس انوکھی روشنی کے سامنے خیرہ ہو جاتی ہیں۔ کردیپ نے انکشاف و عرفان کے اس لمحے کو اظہار کا نام دیا ہے۔ یعنی جب

فکر کے دل کو ایک نئے پرتو کا احساس ہوتا ہے اور وہ حیران سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ پھر اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے اس الونکے تجربے میں دوسروں کو بھی شریک کرے اور وہ مجبوراً اپنے اس تجربے کے ابلاغ کی سعی کرتا ہے۔ یہ سارا عمل ادبیاء اور انبیاء کے طریق کار کے مماثل ہے کہ یہ لوگ بھی انکشاف و عرفان کے طے میں حیرت زدہ ہو جاتے ہیں اور پھر اپنے اس روحانی تجربے کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے واپس اس دنیا میں آکر سوسائٹی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ انبیاء اور ادبیاء کی طرح فن کار بھی سوسائٹی کو نئی رفعتیں عطا کرتا ہے۔ وہ لوگ جو سوسائٹی کی سطح پر اتر کر فن کی تخلیق کرتے ہیں درحقیقت فنکار نہیں ہیں ایک سچا فن کار سوسائٹی کی سطح پر نہیں اترتا بلکہ سوسائٹی کو اڑاٹھا کر اپنی سطح پر لے آتا ہے۔ عوام اور انبوہ کی طلب کو ملحوظ رکھ کر عوامی سطح کا فن تخلیق کرنے والوں کے لیے یہ ایک لمحہ فکر یہ ہے۔

ادب میں فرد اور سوسائٹی کی آویزش دُرُ واضح صورتیں اختیار کرتی ہے ایک وہ صورت جو فنکار کے عمل غنائی کی مرہون ہے اور جس کی تشکیں و ترتیب میں فن کار کی طباعتی، فنکارانہ جست اور مروجہ ادبی سانچوں سے آزاد ہونے کی کوشش نمایاں حصہ لیتی ہے۔ دوسری وہ صورت ہے جو مروجہ ادبی قدروں سے ہم آہنگ ہو کر وجود میں آتی ہے، پہلی کا طرہ امتیاز فن کار کی بغادت اور طباعتی ہے جو سوسائٹی میں فرد کی بغادت کے مماثل ہے۔ دوسری کا طرہ امتیاز ادبی اقدار اور سانچوں کی قبولیت اور عالمگیری ہے اور یہ گویا فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کی فتح کے مماثل ہے۔ ادب میں پہلی صورت کو رومانی اور دوسری کو کلاسیکی تحریک کا نام دیا گیا ہے اور کسی زبان کے ادب کی کہانی دراصل ان دونوں تحریکوں کے تضاد اور آویزش ہی کی کہانی ہے بعینہ جیسے تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی کش مکش کی ایک داستان ہے۔

رومانی تحریک کا فنکار انبوہ میں رہتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ گویا اس کی روح (جو ایک ایڈیل کی تلاش میں ہے) مروجہ قدروں سے مطمئن نہیں ہوتی اور یوں اس کے اور سوسائٹی کے درمیان ایک غلیج سی پیدا کر دیتی ہے۔ ایسا فن کار سوسائٹی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلاتا بلکہ روح کی تسکین کے لیے اپنی ذات میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ فنکار جب ذات کی گہرائیوں میں اترتا ہے تو

سوسائٹی اور ادب کے مرتبہ سانچوں سے کنارہ کش ہو کر اپنے لیے ایک ایسا جہان تازہ تخلیق کر لیتا ہے۔ جس میں ہر شے خواب اور پرچھائیں کی سی لطافت کی حامل ہوتی ہے۔ بحیثیت مجموعی رومانی نقطہ نظر کا فن کار سماج کے بجائے اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ دوسری طرف کلاسیکی تحریک کا علمبردار ضبط، رکھ رکھاؤ، مرتبہ ادبی قدروں کے تحفظ اور سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو سامنے رکھ کر ادب تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے بجائے سوسائٹی کا عکاس ہے۔ اس کے ہاں ایک بڑی حد تک احتساب اور صاف گوئی کا رجحان موجود ہوتا ہے اور اسی لیے اس کے فن میں اس لطافت، لچک اور آزادی کا فقدان ہوتا ہے جو رومانی تحریک کے فن کار کو حاصل ہوتی ہے۔ ہر تربٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ رومانی بیج کی طرح ہے جس میں درخت کی ساری قوت نموجمع ہے لیکن کلاسیکیت اس پھلے کی طرح ہے جو اس بیج کو اپنے آغاز میں لیے ہوتا ہے۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ رومانی تحریک اس فوج کی طرح ہے جو ایک تند جذبے کے زیر اثر کسی ملک کو روندتی ہوئی اور اپنے اس عمل میں نئے راستے اور نئی شاہراہیں بناتی ہوئی بڑھتی چلی جاتی ہے اور کلاسیکی تحریک متظہین کے اس گرد کے مانند ہے جو مفتوحہ علاقے میں امن و امان بکال کرتا ہے۔ تراش خراش اور قطع و برید سے انتشار کو ختم کرتا اور فتح کے ثمر سے اہل وطن کو بہرہ ور ہونے کے مواقع بہم پہنچاتا ہے۔ گویا رومانی تحریک جذبے کی یورش اور فن کار کی تخلیقی قوتوں کا بے محابا اظہار ہے۔ جب کہ کلاسیکی تحریک حقیقت پسندی، ضبط و امتناع اور رکھ رکھاؤ کی ایک کاوش ہے۔ مقدم الذکر کا علمبردار فن کار ہے۔ مؤخر الذکر سوسائٹی اور اس کی اقدار کے لیے ایک علامت ہے۔ فنکار اور سوسائٹی کا یہ تصادم ازلی وابدی ہے۔ فنکار ایک شدید تخلیقی دباؤ کے تحت اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ سوسائٹی ٹھوڑا سا ہرمان کر کچھ عرصے کے بعد ان قدروں کو تسلیم کر لیتی ہے تا آنکہ تقلید اور تتبع کے تحت یہ اقدار رنگ آلود ہونے لگتی ہیں۔ ایسے میں فنکار ایک تازہ تخلیقی اہال سے ایک بار پھر نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں فرد اور سوسائٹی کی آدیزش جاری رہتی ہے۔

قبض و بسط، مکان و زمان، ٹوٹ اور میو، سوسائٹی اور فرد کا سیکیت اور رومانیت، یہ سب

آویزش کے مختلف روپ ہیں۔ لیکن ان معاشرے میں تہذیب اور کلچر کی آویزش کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کلچر معاشرے کے تخلیقی اہال کی ایک صورت ہے۔ یہ معاشرے کی اس روح کا نام ہے جو نیند سے اچانک بیدار ہوتی اور زندہ، متحرک علامتوں میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ کلچر شگفتہ گل ہٹے ناز کا منظر پیش کرتا ہے یہ گل ہٹے ناز دراصل معاشرے کے وہ دیدہ ورنہ ہوتے ہیں جو اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لائے۔ قدرتوں کو وجود میں لاتے ہیں جس طرح زمین اپنی مادی قوتوں کے اظہار کے لیے رنگ روپ اور لباس کا سہارا لیتی ہے اور اپنے ارغنی حسن کوندیوں، غزالوں اور پھولوں میں نمایاں کرتی ہے۔ بعینہ اپنی روحانی قوتوں اور جمالیاتی قدرتوں کے اظہار کے لیے یہی زمین رقص اور موسیقی، آرٹ اور شاعری اور لباس، رہن سہن اور بول چال کے ایک نغز و انداز کو پیش کرتی ہے۔ یہی اس سرزمین کا کلچر ہے۔

لیکن کلچر زمین سے وابستہ ہونے کے باوجود ذہن کی براہ نگاہی اور شخصیت کے بے محابا اظہار کی ایک صورت ہے۔ اسی لیے کلچر دراصل ایک تخلیقی اہال ہے اور اس کا وجود صدق شخصیتوں کی مساعی کا مہم جو ہے۔ لیکن جب یہ تخلیقی اہال معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر چکے کے بعد قدرتی طور پر رقیق ہو جاتا ہے تو تہذیب کہلاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کلچر نئی قدرتوں کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ جب کہ ان قدرتوں کو عوام کی سطح پر قبول کرنے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقاء کی دو سطحیں ہیں۔ ایک تخلیقی سطح اور دوسری تقلیدی کلچر کی سطح تہذیب اور جست کی سطح ہے۔ جب کہ تہذیب کی سطح پھیلاؤ، جذب اور تقلید کی یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہر پہاڑی ندی اپنے فطری تہذیب کے تحت اپنے لیے ایک نیارا ستہ تراشتی ہے۔ وہ چٹانوں کو توڑتی، درختوں کو گرائی، پتھروں سے الجھتی بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور پھر ایسی کئی ایک ندیاں پہاڑی علاقے سے گزر کر میدان میں پہنچتی اور ایک وسیع دریا کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ پہاڑی ندیوں کا عمل کلچر کا عمل ہے۔ دریا کی کشادگی اور وسعت تہذیب کی صورت ہے۔ ندیوں میں ایک بغاوت، شور، انفرادیت اور گونج ہے جب کہ دریا پر سکون کشادہ اور سست رہتا ہے۔ کلچر اپنے آغاز میں ندیوں کی سی شدت اور گونج کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن جب دریا کی صورت اختیار کرتا ہے تو وسیع تر زمین پر پھیل کر مائل بہ سکون ہو جاتا اور اس میں جذب ہونے لگتا ہے۔ یہ کلچر کا زوال ہے۔ لیکن فطرت ہمیشہ

ندیوں کی تازہ یلغار سے دریا کے وجود کو قائم رکھتی بلکہ اسے گہرا بھی کرتی رہتی ہے، چنانچہ کلچر کی ہر
 موج تہذیب کے دریا کو زیادہ گہرا، زیادہ کشادہ کرتی ہے اور یوں تہذیب کا ارتقاء جاری رہتا ہے۔
 ایک اور مثال لیجیے: انسانی جسم کو اگر پورے سماج کا ماحول قرار دیں تو اس جسم میں اعضائے ریشیدہ کو
 وہی حیثیت حاصل ہوگی جو کسی معاشرے میں خلاق اذہان کو حاصل ہوتی ہے۔ جب جسم کو خوراک
 میا ہوتی ہے تو یہ خوراک اپنی ابتدائی صورت میں جسم کے لیے بے کار ہوتی ہے لیکن اعضائے ریشیدہ
 کے تخلیقی عمل سے گزر کر یہی خوراک خون کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سارا عمل کلچر کا عمل ہے۔ اب
 اس خون کو انسانی دل ایک رچکے کے ساتھ رگوں اور شریانوں کے ذریعے سارے جسم میں دوڑا دیتا ہے
 لیکن جیسے ہی یہ خون انسانی جسم سے مس کرتا ہے تو جسم کو قوت دے کر خود میا ہی مائل ہو جاتا ہے۔ خون
 کا میا ہی مائل ہو جانے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر کا خون اپنی دھڑکن میں جسم کو زندگی بخشتا ہے اور
 اس زندگی بکھٹنے کے دوران میں اپنی قوت کو صرف کر کے رُوبہ زوال ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کلچر کی ایک
 تازہ موج جسم کو ایک بار پھر نئے خون سے آشنا کرتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے اگر نئے خون کی آمد
 کا سلسلہ منقطع ہو جائے تو سارا جسم مر جھا کر ختم ہو جائے۔ اسی لیے کوئی تہذیب کلچر کی منت نئی موجوں
 کے بغیر پس پھول نہیں سکتی۔ پس کلچر کی اقدار کو خدق شخصیتیں جنم دیتی ہیں لیکن جب یہی اقدار عوام کی
 سطح پر اتر آتی ہیں تو تہذیب کھلاتی ہیں۔ یہ تہذیب بیک وقت کلچر کا عروج بھی ہے اور اس کا زوال
 بھی، عروج اس طرح کہ کلچر کا فیض ملک کے وسیع تر طبقے تک پہنچ جاتا ہے اور زوال اس طرح کہ
 سوسائٹی (عوام) کی پست ذہنی اور احساسی سطح پر اتر آئے کے بعد یہ اقدار بھی رُوبہ زوال ہو جاتی ہیں۔
 فیشن کی مثال لیجیے کہ جب ایک خاص فیشن وجود میں آتا ہے تو اپنی تازگی اور ندرت کے باعث
 دیکھنے والوں کو اپنی طرف مائل کرتا ہے لیکن جب یہی فیشن قبولِ عام کی سند حاصل کر کے عوام کی سطح پر
 اتر آتا ہے تو نہ صرف عقیدے سے اس کی تازگی اور ندرت ختم ہو جاتی ہے بلکہ عوام کی پست سطح اس کے
 معیار کو بھی پست کر دیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلچر اور تہذیب محض ایک دائرے کو
 تشکیل دیتے ہیں۔ دائرہ جس کا نصف قطر تخلیقی زقند، تازگی اور تجربے کا علمبردار ہے اور باقی قطر تقلید،
 تتبع اور روایت کا، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ کلچر کا ہر تخلیقی اہل تہذیب کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے
 یوں زندگی کا ارتقاء جاری رہتا ہے۔

گلچر ایک ایسی قوت ہے جو سوسائٹی کے بطن سے پیدا ہو کر باہر کو لپکتی ہے۔ بعینہ جس طرح بعض اوقات سوسائٹی کا ایک حصہ یک لحنت خانہ بدوشی اختیار کر لیتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ گلچر ایک تجربے کے مانند ہے جو زمین کو اپنی تنگ دھار کے لیے منتخب کرتا اور اس کی سوسائٹی کو پہلے سے زیادہ توانا، کشادہ اور گہرا کر دیتا ہے۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد یہی تجربہ روایت بن کر سوسائٹی سے چپک بھی جاتا ہے۔ یہ تہذیب کی صورت ہے۔ اس تہذیب، روایات، رسوم، قوانین اور آداب کا وہ جھوٹا ہے جس میں سوسائٹی آرام کی نیند سوتی ہے اور گلچر وہ روح بیدار ہے جو اس سوسائٹی کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر جگاتی رہتی ہے۔ فی الواقعہ بیداری اور خواب، حرکت اور انجماد، روشنی اور تاریکی کی یہ شذیت ازلی وابدی سے اور اسے کائنات کی نامحدود وسعتوں ہی میں نہیں بلکہ دل اور فز سے کی بظاہر محدود دنیا میں بھی دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔

ین اور یانگ

بیشتر مذاہب اس بات پر متفق ہیں کہ انسانی زندگی کی ابتدائین کی فضا سے ہوئی۔ پرانے عہد نامے میں نہ صرف یہ درج ہے کہ آغازِ کار میں زمین ویران اور سنان متھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا۔ یعنی ہر طرف ین کا تسلط قائم تھا بلکہ انسانی زندگی کے آغاز کے بارے میں بھی صاف الفاظ میں لکھا ہے کہ خداوند خدا نے مشرق کی طرف عدن کا باغ لگایا اور انسان کو جسے اس نے بنایا تھا وہاں رکھا: "گویا جنت ایک ایسی جگہ تھی جو سکون، طمانیت اور ٹھنڈاؤ کا گہوارہ تھی اور اس کا باسی دم متحرک اور اضطراب سے نا آشنا ین کی کیفیت میں مبتلا تھا اور نہ جانے ین کا یہ عالم کب تک قائم رہتا کہ کائنات نے اپنی ازلی دلدہی فطرت یعنی ثنویت کا مظاہرہ کیا اور بہشت میں سانپ کا وجود اس اضطراب کا باعث ثابت ہوا جس کے زیر اثر آدم کے دل میں ممنوعہ پھل کو چکھنے کی آرزو پیدا ہوئی۔ اس آرزو کی تکمیل نے دفعۃً آدم کو سکون، طمانیت اور ٹھنڈاؤ کی فضا سے نکال کر اضطراب اور آوارہ خوامی کی فضا میں لاکھڑا کیا۔ گویا ین کی کیفیت ختم ہوئی اور یانگ کا آغاز ہوا ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں بھی لکھا ہے کہ پہلے سناٹا تھا پھر برہما کے دل میں آرزو پیدا ہوئی اور کائنات وجود میں آگئی۔ آرزو، متحرک اور اضطراب کی آماجگاہ ہے اور اس لیے آرزو کی نمونیاں گ کے اس دور کی ابتدا کے مماثل ہے جو ہمیشہ ین کے ساکن دور کے بعد وجود

لے چینیوں کے مطابق ین Yin اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہر شے جامد اور ساکن ہو جاتی ہے اور

یانگ Yang وہ کیفیت ہے جس میں ہر شے بے قرار اور مضطرب ہو جاتی ہے۔

لے پرانا عہد نامہ باب ۱

میں آتے ہیں اور یا نگ کے ان ادوار کی کہانی انسانی دیومالا میں بھی ملتی ہے مثلاً پرانے عہد نامے سے کہیں پہلے بابل کی ادا پادلیومالا میں انسان کے جنت سے نکلنے کی کہانی درج ہے اور بابل کی قدیم تختیوں میں تیامت یعنی گھر سے پانی کو اسی طرح تخلیق حیات کا منبع قرار دیا گیا ہے جیسے پرانے عہد نامے میں گویا تخلیق حیات کے سلسلے میں پن اور یا نگ کے ادوار کی نشان دہی مذہب سے قبل دیومالا میں بھی ہوتی ہے۔

مذہبی روایات اور دیومالائی کہانیوں میں تخلیق حیات کا جو واقعہ درج ہے علم الانسان کی تحقیقات بھی اس کی توثیق کرتی ہیں علم الانسان کے مطابق انسانی زندگی کا وہ دور جسے مذہبی روایات میں بہشت کا پرسکون دور کہا گیا ہے دراصل جنگل کی زندگی کا وہ طویل دور تھا جس میں انسان کو بغیر کسی تنگ و دو کے ہر شے حاصل ہو جاتی تھی جنگل کا یہ باغ عدن وسطی ایشیا اور تبت کا وہ میدان تھا جو ابتدائے سمندر سے کچھ زیادہ بلند نہیں تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ابھی الپس کوہ قاف، ہمالیہ اور چین کے پہاڑوں کا سلسلہ وجود میں نہیں آیا تھا چنانچہ وسطی ایشیا اور تبت کے اس میدان میں ہر طرف گھنے جنگل تھے۔

خوراک کی فراوانی تھی اور انسان کو درخت سے اتر کر حیوان سے متصادم ہونے کی ضرورت درپیش نہ تھی۔ پھر یکایک پن کا یہ دور ختم ہو گیا۔ زمین نے سکڑنا شروع کیا اور اس کے نتیجے میں الپس سے لے کر چین تک پہاڑوں کا ایک ایسا سلسلہ وجود میں آگیا جو ہلال سے مشابہ ہے زمین کے اس امبار کا نتیجہ یہ نکلا کہ نمدار پہاڑوں کے راستے میں ایک دیوار سی کھڑی ہو گئی اور تبت اور وسطی ایشیا کے میدان خشک ہونے لگے۔ پہلے جنگل چھدرے ہوئے اور پھر نابود ہو گئے اور انسان کو بادیاں، نواستہ درخت سے زمین پر اترنا پڑا۔ ماہرین علم الانسان اسے زوالِ آدم سے موسوم کرتے ہیں ایہ گویا آوارگی، اضطراب اور تحریک یعنی یا نگ کے دور کا آغاز تھا۔ یکایک انسانی جسم میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ سیدھا کھڑے ہونے سے اس کا جبرٹا پیچھے کی طرف ہٹ گیا اور دماغ آگے کو بڑھ آیا۔ ریڑھ کی ہڈی سیدھی ہو گئی اور انگوٹھے نے کام کرنا شروع کر دیا۔ سیدھا کھڑے ہونے سے انسان کی "بصارت"

۱۔ G.A.Barton - Archaeology & The Bible P. 295

۲۔ آج سے تقریباً بیس یا تیس لاکھ برس قبل۔

۳۔ Huntington - Main Springs of Civilization P. 37

زیادہ توانا ہوئی اور اس کی نظریں دور کی اشیا کو گرفت میں لینے کے قابل ہو گئیں۔ انگوٹھے کی مدد سے ایجادات کا سلسلہ شروع ہوا۔ دماغ کی توانائی نے سوچ کی مشعل روشن کی اور انسان خوب اور ناخوب میں تمیز کرنے کے قابل ہو گیا گویا یہ تحرک جسمانی ہی نہیں بلکہ ذہنی بھی تھا اور اس کے نتیجے میں انسان زمین کی کیفیت سے نکل کر یانگ کے عمل میں مبتلا ہو گیا۔

ماہرین علم الانسان معتمد، ڈاکٹر ہٹنگٹن وغیرہ اس بات پر متفق ہیں کہ دسلی ایشیا میں ہمیشہ سے انسان اور حیوان کی نئی نسلیں پیدا ہوئی ہیں اور پھر یہاں سے بیرونی دنیا کی طرف روانہ ہوتی رہی ہیں۔ گویا اس کرۂ ارض پر دسلی ایشیا کو وہی اہمیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں رحم مادر کو۔ رحم مادر ایک طویل عرصے تک پین کی حالت میں مبتلا رہتا ہے تاکہ ایک روز یک بیک اس میں انسانی زندگی کا تخم جڑیں پکڑ لیتا ہے اور زندگی کا تحرک وجود میں آجاتا ہے۔ دسلی ایشیا کو چون الارض کا نام دینا چاہیے کہ اس میں انجام اور سکوت کے طویل وقفے آئے جن کے بعد تحرک اور نمو توج کے دور نمودار ہوئے اور پین کی کیفیت یانگ میں تبدیل ہوتی رہی۔ پھر جس طرح مادہ تولید کی ایک بوند میں انسانی زندگی کے کرداروں جراثیم مضطرب حالت میں ہوتے ہیں، بالکل اسی طرح دسلی ایشیا میں کہ رحم مادر کا مماثل ہے۔ انسانی قبیلوں کی گلبلاہٹ کے یکے بعد دیگرے کئی دور نظر آتے ہیں اور ان میں سے ہر دور میں نسبتاً زیادہ تنومند قبیلے جو الارض سے باہر نکل کر بیرونی دنیا میں پھیلتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ قبل از تاریخ کے زمانے میں تو ایسی سینکڑوں ہجرتیں وجود میں آئیں۔ تاریخ کے ادوار سے ہن، مانچو اور منگول کی ہجرتیں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔

یہ پہاڑوں کے ہلال کے اُس طرف کی کہانی تھی، ہلال کے اس طرف بارش کی فراوانی کے باعث گھنے جنگل اور سرسبز و شاداب میدان نمودار ہوئے اور ان میدانوں میں بڑے بڑے دریا کر دیں لینے لگے۔ گنگا، جمنہ، سندھ، فرات، دجلہ، نیل وغیرہ آج سے ہزار ہا برس قبل ہندوستان، ایران، عراق، شام، فلسطین، عرب اور افریقہ ایک سرسبز و شاداب قطعہ زمین تھا جس میں ہر شے کی فراوانی تھی۔ دسلی ایشیا اور اس قطعہ زمین کے درمیان عظیم نشان پہاڑوں کی ایک دیوار کھڑی تھی۔ دیوار کے اُس طرف صحرا اور ویرانے تھے اور وہاں کے باسی اکثر و بیشتر گلبلاہٹ اور مضطرب میں مبتلا ہو کر ایک طویل سفر پر روانہ ہوتے اور دیوار کے اس طرف جنوبی ایشیا اور افریقہ کے سرسبز و شاداب میدانوں میں آ

جاتے تھے۔ قدرت نے اس ہجرت کو آسان بنانے کے لیے کوہ قاف میں ایک کھڑکی کھلی چھوڑ دی تھی چنانچہ اس کھڑکی کی راہ سے وسطی ایشیا کے جانور اور انسان کارواں درکارواں افریشیا کے میدانوں میں اترتے رہے۔

شروع شروع میں افریشیا کے ان سرسبز و شاداب میدانوں میں انسان کی گزراوقات شکار اور ریوڑ پر تھی اور وہ ہزار ہا برس تک اس جنت ارضی میں درخت اور جانور کی معیت میں خوش و خرم زندگی بسر کرتا رہا۔ پھر دیکھتے دیکھتے اس قطعہ زمین کے موسم میں ایک انقلابی تبدیلی رونما ہوئی جو اپنے دور رس اثرات کے لحاظ سے ہمالیہ اور اس کی شاخوں کے معرض وجود میں آنے کے واقعات کسی طور کم نہ تھی۔ ہوا یہ کہ چوتھی بار جب برف نے قطب شمالی کی طرف مراجعت کی تو یورپ میں ہر طرف گھنے جنگل نمودار ہو گئے اور چونکہ جنگل اور باد و باران کا چرچا دامن کا ساتھ ہے اس لیے دیکھتے دیکھتے بارانی طوفانوں کا مرکز افریشیا سے یورپ کو منتقل ہو گیا اور اس کے نتیجے میں افریشیا کے طول و عرض میں بڑے بڑے صحرا نمودار ہو گئے۔ صحرائے اعظم، صحرائے عرب، وشت لوط، صحرائے راجپوت وغیرہ۔ موسم کی تبدیلی کے باعث اور صحراؤں کے وجود میں آنے کی وجہ سے یہاں کے وسیع و عریض میدانوں میں روئیدگی عیناً ہو گئی اور انسان کے لیے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے یہ ضروری ہو گیا کہ وہ اپنے رہن سہن کے طریق کو ترک کر کے نئے حالات کے مطابق ایک نیا طرز عمل اختیار کرے۔ ٹائٹل نے لکھا ہے کہ اس ہجراتی دور میں انسانی ردِ عمل نے چھ واضح صورتیں اختیار کیں۔ پہلی صورت منفی انداز کی حامل تھی۔ یعنی کچھ لوگ ایسے تھے جو کسی قیمت پر اپنے پرانے رہن سہن کے طریق کو ترک کرنے پر رضامند نہ تھے۔ یہ لوگ پرانی باتوں سے چٹے رہے اور فنا ہو گئے۔ ردِ عمل کی دوسری صورت یہ تھی کہ بعض لوگ افریشیا کے میدانوں میں تو رہے لیکن انہوں نے مستقل خانہ بدوشی کا طریق اختیار کیا اور روئیدگی کی تلاش میں مارے مارے پھرتے رہے۔ ردِ عمل کی تیسری صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جو اپنا پرانا طریق قائم رکھنے کے لیے ہجرت کو برا نہیں سمجھتے تھے۔ یہ لوگ جنوب کی طرف چلے گئے جہاں جغرافیائی اور موسمی حالات ان کے مزاج کے مطابق تھے۔ یہ لوگ

ڈینکا اور شیلوک کھلائے اور آج تک تہذیبی ارتقاء کے ایک خاص نقطے پر رُکے کھڑے ہیں۔ ردِ عمل کی چوتھی صورت یہ تھی کہ بعض قبائل نے شمال کی طرف ہجرت کی اور یورپ کے میدانون میں جا کر آباد ہو گئے۔ ردِ عمل کی پانچویں صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جنہوں نے انڈیشیا کے میدانون سے ہجرت نہ کی بلکہ دریائوں کے کنارے آباد ہو کر کھیتی باڑی کرنے لگے۔ ان لوگوں نے نیل، دجلہ، فرات اور سندھ کے کناروں پر بڑی بڑی تہذیبوں کو وجود میں لانے کا کام سر انجام دیا۔ ردِ عمل کی آخری صورت یہ تھی کہ بعض نسبتاً زیادہ قوی اور متحرک لوگوں نے سمندر عبور کیا اور کریٹ اور اس سے ملحقہ جزائر میں جا کر آباد ہو گئے اور جہاز رانی کو اپنا پیشہ بنالیا۔ ان لوگوں نے مینوائی تہذیب کی بنیاد ڈالی۔ بعد ازاں یونان اور روم کی تہذیبیں اسی بنیاد پر استوار ہوئیں۔ جنگل اور شکار کی زندگی سے زراعت کی طرف انسان کی پیش قدمی تہذیبی ارتقاء میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ دس ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ یکا یک انسان پرانے پتھر کے زمانے سے نئے پتھر کے زمانے میں داخل ہوا اور اس نے ایک نیا طرز زندگی اپنالیا۔ پرانے پتھر کے زمانے میں (جو پانچ لاکھ برس قبل از مسیح سے تقریباً دس ہزار برس قبل از مسیح کے عرصے پر محیط ہے) انسان کی حیثیت محض ایک خوشہ چین کی سی تھی اس دور میں اس کا منصب محض چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء کو ہاتھ بڑھا کر حاصل کر لینا تھا؛ چنانچہ اس طویل عرصے میں اس کا تخلیقی عمل بھی زیادہ سے زیادہ غاروں کی دیواروں پر جانوروں وغیرہ کی تصاویر بنانے کی حد تک ہی تھا۔ یہ ایک طرح کی جادو کی رسم تھی جس کا مقصد کھانے پینے کی اشیاء میں اضافے کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ لیکن نئے پتھر کے زمانے میں داخل ہوتے ہی انسان نے خوشہ چینی کے ساتھ ساتھ

Dinka	۱
Shilluk	۲
Minoan	۳
Palaeolithic Age	۴
Neolithic Age	۵

تخلیق عمل کو بھی اپنا لیا اور اپنی ضرورت کی اشیاء خود بھی پیدا کرنے لگا۔ جانوروں کو پالنا اور کھیت سے فصلیں اگانا اس کی نمایاں ترین صورت تھی۔ زرخیزی کے دیوتاؤں اور دیویوں کی پیدائش اسی دور میں ہوئی۔ اس کے بعد جب پانچ ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ دریائے نیل کے کنارے مصری تہذیب، دجلہ اور فرات کے کنارے شہر کی تہذیب (پرانے عہد نامے میں سمر کے لیے شہر کا لفظ استعمال ہوا ہے) اور سندھ کے کنارے سندھی تہذیب (جو دراصل دراوڑی تہذیب تھی) نے اپنے قدم پوری طرح جما لیے تو گویا انسانی زندگی میں ایک ایسے باب کا آغاز ہو گیا جس میں کاشت کاری کا عمل اور زرخیزی کا تصور بہت اہم تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اب تک آثار قدیمہ کی مدد سے ۳۲۰۰ ق م سے پہلے کی انسانی تاریخ کو دائرہ نور میں نہیں لایا جاسکتا۔ تاہم واقعات سے عدم واقفیت کی بنا پر یہ کہنا ہرگز جائز نہیں کہ ۳۲۰۰ ق م سے پہلے ان عظیم تہذیبوں کا نام و نشان بھی نہیں تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سہزار سے ایک ہزار برس قبل کا عرصہ تہذیبی اور ذہنی لحاظ سے بڑا زرخیز دور تھا اور یہ اس لیے کہ اس عرصے میں انسان نے مٹی کے برتن بنانے، پہیہ دریافت کرنے، زبان کو حروف میں لکھنے، کپڑا بنانے اور دھاتوں سے اوزار بنانے کا فن سیکھ لیا تھا اور یہ تمام چیزیں بعد ازاں ایک زبردست تہذیبی اور تاریخی ابال کی صورت میں منظر عام پر آئیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس ایک ہزار برس کے انقلابی دور سے قبل ہزار ہا برس تک انسان نے کھیتی باڑی کی تھی اور ان تہذیبوں کی بنیادوں کو مضبوط کیا تھا جو آج تاریخ کے اوراق میں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

۳۲۰۰ ق م کا سہزارہ تاریخی لحاظ سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کے ساتھ مصر کے بادشاہ مینیس کا نام وابستہ ہے جس نے پہلی بار مصر کے دونوں حصوں کو ایک حکومت کے تحت یکجا کیا۔ لگ بھگ اسی زمانے میں کریٹ کی تاریخ میں جو بادشاہ ابھر کر نمایاں ہوا اس کا نام مالی ٹوس ہے ان دونوں کے ذکر سے ذہن یکایک منوہارا ج کے نام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو ہندوستان کی تاریخ تہذیب میں ایک اہم نام ہے اور جس کے ساتھ ذات پات کا تصور وابستہ ہے۔ چونکہ

مصر میں بھی ذات پات کا تصور موجود تھا اور کریٹ کی تہذیب کو جنم دینے والے بھی وہ لوگ تھے جو عینیز کے حملے کے بعد نیل کے ڈیلٹا سے ہجرت کر کے کریٹ میں جا بسے تھے، اس لیے ان تینوں ناموں کی مماثلت افریشیا کی مشترکہ تہذیب پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے ساتھ جب اس بات کو ملحوظ رکھا جائے کہ بابل اور شہار کی دیولامال میں جس طوفانِ نوح کا ذکر ہے، ہندوستان کی دیولامال میں اس کی صورت منو کے طوفان کے مماثل ہے (منو اور نوح کی صوتی ہم آہنگی قابلِ غور ہے کہ ان میں صرف م کی آواز فاضل ہے) نیز جب ان مختلف تہذیبوں کی بعض روایتی یاد دیولامال کی کہانیوں میں ایک انوکھی مماثلت نظر آتی ہے جیسے حضرت موسیٰ اور اوتار کرشن کے سلسلے میں کہ دونوں کا رنگ سیاہ تھا اور دونوں نے اپنے اپنے دشمن کے گھر میں پرورش پائی تھی تو ذہن میں ایک ایسے مشترکہ تبدیلی نظام کا تصور ابھرتا ہے جو معمولی تبدیلیوں کے ساتھ افریشیا کے مختلف حصوں میں ہزاروں برس تک قائم رہا۔ اس مشترکہ تہذیبی ورثے کی بنیاد زراعت کے نظام پر استوار تھی کہ زراعت کا پیشہ ان تمام ممالک میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس مشترک پیشے کے باعث افریشیا کے باسیوں کے ہاں ایک ایسا زاویہ نگاہ ابھرایا تھا جو فائدہ بدوش یا ادارہ مخلوق سے قطعاً مختلف تھا۔ اس بنیادی تہذیبی اشتراک کے ساتھ ساتھ اس تمام علاقے کی تہذیبوں میں جہانی میل ملاپ کے شواہد بھی ملتے ہیں جیسے یہ بات کہ بابل میں "منارج" اور یونان میں "من" آ کا لفظ تول کے سلسلے میں رائج تھا اور ہندوستان میں تول کا پیمانہ قدیم زمانے ہی سے "من" رہا ہے چونکہ ان تہذیبوں کے لوگ زراعت پیشہ ہونے کے ساتھ ساتھ تجارت پیشہ بھی تھے اس لیے ظاہر ہے کہ تول کے پیمانے بھی یکساں ہوں گے اور ان تہذیبوں میں زندگی کے بارے میں ایک سافقطہ نظر بھی وجود میں آیا ہوگا۔ بہر حال مصر، یونان، فلسطین، شام، ترکی، شہار اور ہندوستان کی قدیم تہذیبوں میں زراعت اور تجارت کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی اور مجموعی اعتبار سے ان تمام تہذیبوں کا مزاج مادی تھا یعنی ان میں روح کے بجائے جسم، آسمان کے بجائے زمین اور وحدت کے بجائے کثرت کو اہمیت حاصل تھی۔ مگر یہی بات تو تفصیل طلب ہے۔

اور اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ افریشیا میں زراعت کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ مصر میں بارش نہیں ہوتی لیکن ہر سال دریائے نیل اپنے کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ قدیم زمانے میں مصر کے باشندوں نے اس سے فائدہ اٹھایا اور نیل کے پانی کی مدد سے مصنوعی آبپاشی کو رواج دے کر فصلیں پیدا کیں یہی

کچھ شمار میں بھی ہوا۔ جہاں وحلہ اور فرات کے کناروں پر آبپاشی کے طریقے رائج ہو گیا اور زرعی نظام کی بنیادیں قائم ہو گئیں۔ اسی طرح سندھ اور اس کے معاونین کے کناروں کے ساتھ ساتھ آبپاشی کی مدد سے فصلیں لگائی گئیں اور زراعت کو ترقی ملی۔ لیکن اس زرعی نظام سے قبل جنگل کی زندگی کا ایک طویل دور بھی گزر چکا تھا اور اس لیے ان تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے عناصر نے حصہ لیا۔ جنگل کی زندگی میں وابستگی اور گریز کے متضاد رجحانات جنم لیتے ہیں؛ چنانچہ جہاں ایک طرف جنگل کا باسی پودے کی طرح ایک خاص قطعہ زمین سے پوری طرح وابستہ ہوتا ہے اور جنگلی ہل کی طرح چمٹنے اور سہارا لینے کی کوشش کرتا ہے وہاں وہ ایک جانور کی طرح خطرے کی موجودگی میں گریز اور فرار بھی اختیار کرتا ہے۔ پہلی صورت ٹوٹم اور دوسری ٹیپو کو وجود میں لاتی ہے تاہم یہ دونوں مل جل کر اس خاص موقع عمل کی پیدائش میں محرک ثابت ہوتی ہیں جو تہذیب الارواح کہلاتا ہے۔ جنگل نہ صرف ان جنگلی جانوروں کا مسکن ہے جن سے انسان کو ہر لحاظ سے ایک خطرہ لاحق رہتا ہے بلکہ یہاں بعض ایسے واقعات بھی ظہور پذیر ہوتے ہیں جن کی بنا پر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ مثلاً جنگل کا باسی جنگل سے گزر رہا ہے کہ کسی درخت کی شاخ ٹوٹ کر اس پر گر پڑتی ہے یا کوئی خاردار جھاڑی اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے یا اسے کوئی چاب سناٹی دیتی ہے تو وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ کسی بدروح نے اس کا پیچھا کیا ہے۔ پھر رات کو سوتے سے وہ خواب دیکھتا ہے اور ان کو سمجھ نہیں سکتا۔ بہر حال جنگل کا باسی اپنے ذہن میں اچھی اور بُری روجوں کو تخلیق کر لیتا ہے اور اس تخلیق کے پس پشت ایک مستقل خوف کا ردِ فاعل ہوتا ہے۔ جنگل خوف کا مسکن ہے اور یہ خوف جنگل کے باسی کے ہاں روجوں، دیوتاؤں، دیویوں، جنوں اور پرلیوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے؛ چنانچہ اس کی عبادت کے پس پشت بھی خوف ہی کا ردِ فاعل ہے وہ محسوس کرتا ہے کہ کوئی اور ہستی ہے جو اس سے زیادہ طاقت ور ہے اور اسے فنا کر سکتی ہے جو فزودہ ہو کر وہ اس ہستی کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی عبادت کرنے لگتا ہے۔

اس عبادت کے تین حصے ہیں۔ منت سماجیت (جو دعا کی صورت اختیار کر لیتی ہے) تحفہ پیش کرنا (جو قربانی کی ایک صورت ہے) اور خوشامد (جو پرستش کے سوا اور کچھ نہیں)۔ اگر یہ خارجی قوت نہ ہو جو جنگل کا باسی محض چند تحفے پیش کر کے اپنی جان بچا سکتا ہے لیکن اگر یہ قوت "مادہ ہو تو اسے عبادت کے تینوں عناصر کو بردہ کرنے کا راسخ کرنے کی ضرورت درپیش آتی ہے۔

لیونارڈ کاٹرل نے اس نکتے کی توضیح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شروع میں یہ قوت یا قوتیں مادہ کے روپ میں ابھری تھیں اور اس کی وجہ محض یہ تھی کہ زمین خود مادہ تھی اور ایک عورت کی طرح تخلیق کرتی تھی؛ چنانچہ مین آن تہذیب میں دیوی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے میں جنگل کے اثرات کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ آغاز کار میں بیشتر قابل پرستش قوتوں کو جانوروں کی صورت و دلایت کردی گئی تھی مثال کے طور پر مصر میں اپت، ہپو دیوی ہے اور باسٹہ بلی دیوی ہے اور سکھمت کا سر شیرنی کا سا ہے۔ اس کے علاوہ مصر کنعان، عراق اور ہندوستان میں بیل کی پوجا کو بڑے حد اہمیت حاصل رہی ہے۔ جانوروں سے قدیم انسان کی وابستگی بعد کی تہذیبوں پر بھی اثر انداز ہوئی۔ مثلاً ہندوستان میں مقدس جانور کو مارنا ناقابل عفو جرم قرار پایا ہے۔ یہودیوں کے ہاں بھی صاف الفاظ میں حکم ملا ہے: تم جانوروں کا خون مت پیو کہ اس خون میں جانور کی روح موجود ہے۔ مصر میں جانور کی پرستش اپنے عروج پر نظر آتی ہے؛ چنانچہ قدیم زمانے میں اگر کوئی شخص کسی مقدس جانور کو مار دیتا تھا تو اسے اس کی سخت سزا ملتی تھی۔ علاوہ ازیں پادری لوگ عبادت کے وقت بیل گیدڑ یا عقاب کی صورتوں والے نقاب پہن لیتے تھے۔

قدیم تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے اثرات نے حصہ دیا تھا۔ جنگل نے خوف کو جنم دے کر دیوتاؤں، دیویوں اور بدروحوں کی پرستش کو عام کیا اور جانور اور درخت کے ساتھ انسان کو گہرا رشتہ استوار کرنے کی تحریک دی۔ دوسری طرف زراعت نے زرخیزی وصال اور ملاپ کے تصور کو جنم دیا۔ زراعت کا دار و مدار ایک بڑی حد تک زمین پر ہے کہ زمین بیج کو ایک نئی زندگی عطا

Leonard cottrell - The Anvil of Civilization ^۱
P. 21

[Sir Arthur Evans - The Earliest Religion of ^۲
Greece in the Light of light of Certain
Discoveries PP. 37-41 ^۳
Ap't

Hipopotamus Goddess ^۴

Sekhmet ^۵

Ubaste ^۶

کرتی ہے لیکن زمین محض اپنے طور پر اس کام کو سرانجام نہیں دے سکتی۔ بیج کی قوت بمثل کو تحریک دینے کے لیے سورج کی روشنی اور آسمان کی برکھا بھی ضروری ہے؛ چنانچہ قدیم نرٹی تہذیبوں میں آسمان اور زمین کے ملاپ کو بے حد اہمیت حاصل ہوئی اور زرخیزی کا تصور سب سے زرخیز تصور قرار پایا۔ مصر میں اوسیرس نیل اور سمندر کا دیوتا تھا، یہاں بارش کی جگہ نیل نے لے لی تھی کیونکہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور آئسٹس دھرتی کی دیوی تھی۔ تائیٹون اوسیرس کا حاسد بھائی تھا جس نے اوسیرس کو قتل کر کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا اور ان ٹکڑوں کو مصر میں مختلف جگہوں پر دبا دیا۔ آئسٹس نے بعد ازاں ان ٹکڑوں کو جمع کیا اور اوسیرس زندہ ہو گیا لیکن اب وہ مردوں کا دیوتا بن گیا اور اپنے پیاریوں کو زندگی بخشنے لگا۔ بہر حال زمین کے نیچے مردہ بیج کو قوت بخشنا کرنا اوسیرس کا کام تھا اور اس لیے آئسٹس اور اوسیرس کا ملاپ دراصل زمین اور آسمان کا ملاپ تھا، زرخیزی اس کا اہم ترین پہلو تھا۔ یونان میں سیل تک زمین کی دیوی تھی اور زلیش آسمان کا دیوتا تھا اور زمین کی زرخیزی ان دونوں کے ملاپ کا نتیجہ تھی۔ اسی طرح شام کی تہذیب میں ڈوموزی، روئیدگی کا نوجوان دیوتا تھا جو اوسیرس کی طرح زمین کے نیچے چلا جاتا تھا اور جسے ہر موسم بہار میں عنانا دیوی زندہ کر دیتی تھی۔ اس کہانی میں بھی زمین کی زرخیزی اور بیج کی نمو کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تھی۔ گریٹ مین ہیل کو پوجا کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی اور ہیل زراعت کے لیے ایک اہم علامت ہے۔ کنعان میں بچھڑے کی پوجا کا تصور عام تھا اور گریٹ کی مانا دیوی کی بانوں سے سانپ پٹے ہوئے تھے (جو زمین اور

Osiris ۱

Isis ۲

Typhon ۳

Semele ۴

Zeus ۵

Dumozzi ۶

Inanna ۷

اس کی زرخیزی کے لیے ایک علامت ہیں) دراوڑی تہذیب میں شوہر سانپ اور نیل گھٹا کا علامتی منظر ہے اور شوہر لنگ زرخیزی کی علامت! علاوہ انہیں ان تمام ممالک میں یہ خیال بہت عام رہا ہے کہ دھرتی بیل کے سینگوں پر کھڑی ہے جس کا مطلب بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ انسانی زندگی کا تمام تر دار و مدار زراعت پر ہے۔ قدیم دیومالا سے اس نکتے کی توضیح کیلئے بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ لیکن کامطلب فقط یہ ہے کہ قدیم تہذیبوں میں زراعت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور چونکہ بیج کی نو پران تہذیبوں کی بقا کا تمام تر دار و مدار تھا۔ اس لیے ان کی دیومالا میں بھی "جنسی ملاپ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے" ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ زراعت کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ بیج زمین کے اندر جا کر ایک پودے کے روپ میں ابھرتا ہے اور یہ پودا پھر بیج میں منتقل ہو جاتا ہے چنانچہ یہ تہذیبیں بھی ایک دائرے کے اندر گھومتی تھیں اور وقت کے بہاؤ اور جہت سے نا آشنا ہو کر محض حال کے لمحے میں اسیر ہو گئی تھیں۔ مادہ پرستی اسی لیے ان کا طرہ امتیاز تھا۔

افریسیا کی ان قدیم تہذیبوں کی جنگل اور زراعت سے شدید وابستگی دیوتاؤں کی تخلیق اور پوجا کے روپ میں ظاہر ہوئی اور چونکہ جنگل کثرت کی علامت ہے کہ یہاں درختوں، پتوں، گیٹروں، کھڑوں اور جانوروں کی فراوانی ہے اور زراعت کا نظام بھی کثرت ہی کو تحریک دیتا ہے کیونکہ اس کا ایک بیج سینکڑوں بیجوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ اس لیے ان تہذیبوں میں دیوتاؤں اور دیویوں کی تخلیق کے سلسلے میں بھی کثرت کا نظریہ ہی مسلط نظر آتا ہے؛ چنانچہ ہندوستان، شام، عراق، مصر اور کریم کی قدیم تہذیبوں میں لاتعداد دیوتاؤں، دیویوں اور بدروحوں کی پوجا کا تصور ابھرا اور جب تک یہ تہذیبیں قائم رہیں ان میں وحدت کی بجائے کثرت کو اہمیت حاصل رہی۔

ان قدیم تہذیبوں نے انسان کے ہاں جسم سے وابستگی اور مادی اشیاء کی پرستش کے رجحان کو ابھارا مثلاً ان تہذیبوں سے وابستہ افراد آپس میں مل جل کر رہتے، شہید کی لکھیوں کی سنی تنظیم کو اپنانے اور اشیاء کو حاصل کر کے انہیں اپنے قبضے میں رکھنے کے بے حد خواہش مند تھے بلکہ یہ گناہاں تھے کہ ان تہذیبوں میں تنہا کمزور لیکن خواہش، ایک بھوکے اندھی خواہش، افراد کے رگ و پے پر پوری طرح مسلط تھی اور وہ اس خواہش کی تکمیل کے لیے ایک منضبط اور منظم ضابطہ حیات کے پابند تھے۔ تجارت ان کے یہاں عام تھی کہ تجارت مادی وسائل میں انحصار کا ذریعہ تھی زویران بلبل جانت

خوبصورت اشیاء، کھلونوں اور صاف ستھرے مکانوں سے انہیں بے حد لگاؤ تھا۔ وہ دراصل جسم کی دنیا میں رہتے تھے اور جسم کی بیشتر ضروریات کی تسکین ان کا مطمح نظر تھا۔ جنسی روابط، کتاب لذت کا وسیلہ تھے اور زرخیزی کا تصور ان پر پوری طرح مسلط تھا۔ یہ لوگ مادہ پرستی میں اس درجہ اسیر تھے اور اپنی پُرا مائش زندگی سے اس قدر مطمئن کہ اسے کسی قیمت پر چھوڑنے کے لیے تیار نہ تھے۔ موت اسی لیے ان کے لیے بے حد کرب ناک شے تھی کہ یہ ان کی خوبصورت اور آسودہ زندگیوں کو ختم کر دیتی تھی۔ چونکہ وہ موت سے خوفزدہ تھے۔ اس لیے ان کے ہاں بقا کا تصور اس صورت میں ابھرا کہ موت کے بعد کی زندگی بھی موت سے پہلے کی زندگی ہی کا ایک مربوط سلسلہ قرار پائی؛ چنانچہ مصر کے ذراعین اور شہنشاہ کے بادشاہ جب مرتے تھے تو ان کے ساتھ زندگی کے لوازم لٹیریاں، برتن، کپڑے، زیورات وغیرہ بھی دفن کر دیے جاتے تھے تاکہ وہ آئندہ زندگی بھی اسی ڈھب پر گزار سکیں جس کے وہ عادی تھے۔ بہر کیف ان کے ہاں موجودہ زندگی کو طول دینے کی خواہش نے موت کے بعد کی زندگی کا ایک تصور پیدا کیا جو مثلاً اہرام مصر کی تعمیر کا باعث ثابت ہوا۔

شہر کی کھیتوں کی مٹی تنظیم اور زراعت کے ساتھ وابستگی اور حال کے لمحے پر رک کر لطف اندوز ہونے کا رجحان، یہ تمام باتیں قدیم تہذیبوں کا طرہ امتیاز تھیں اور ان کے باعث ایک ایسا معاشرہ وجود میں آگیا تھا جس میں فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی جس طرح جنگل کا ایک درخت اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے اور ایک بیج ہزاروں بیجوں میں مل کر کھلیان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بعینہ قدیم تہذیبوں میں فرد محض کل کا ایک حصہ تھا اور اس کی انفرادیت معاشرے کی اجتماعی صورت میں یکسر منہم ہو چکی تھی۔ جنگل کی زندگی اور زرعی نظام میں جسم اور جسمانی رد و عمل کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے برعکس آوارگی کی حالت میں سوخ براہ گینتہ اور شہنشاہ متحرک ہو جاتا ہے؛ چنانچہ ان قدیم تہذیبوں میں فرد ایک جسم تھا جسے ابھی سوخ کی روشنی پوری طرح عطا نہیں ہوئی تھی اور اسی لیے وہ شہر کی کھیتوں کی طرح اپنے معاشرے سے منسلک تھا۔ جنگل کی زندگی میں فرد کی حالت ایک پودے کی سی ہوتی ہے کہ اس کی جڑیں زمین کے اندر اتر گئی ہوتی ہیں۔ تہذیبی لحاظ سے یہ عمر

فرد کی اس زندگی کے مثال ہے جو وہ جسم مادر کے اندر گزرتا ہے اور جہاں اس کا جسم ماں کے جسم سے یوں پیوست ہوتا ہے جیسے پودا زمین کے ساتھ! بعد ازاں جب وہ ماں کے جسم سے الگ ہوتا ہے تو بھی ایک لمبے عرصے تک ماں کے جسم ہی سے غذا حاصل کرتا ہے۔ قدیم انسانی تہذیبیں پودے کے دور سے تو گزرائی تھیں۔ یعنی جنگل سے علاوہ ہر چکی تھیں، لیکن ابھی ان کے ہاں زمین کی بھاتی سے تپنے والے کارجن بدستور قوی تھا۔ اسی لیے ان قدیم تہذیبوں میں فرد کی حیثیت ایک دودھ پیتے بچے سے مختلف نہیں اور اس کی انفرادیت بھی اسی لیے واضح نہیں۔ یہاں زیادہ اہمیت ماں یا زمین کو حاصل ہے کہ وہی بچے کو دودھ یا خوراک مہیا کرتی ہے؛ چنانچہ قدیم سوسائٹی میں فرد محض سوسائٹی کا ایک پمڑہ ہے اور سوسائٹی کی اقدار زندگی کے ہر شعبے پر مسلط ہیں۔

بحیثیت مجرئی یہ کہنا ممکن ہے کہ ہالیو اور اس کی شاخوں نے ایک ایسا نصف نظر تشکیل دیا جو ہاں سے مشابہ تھا۔ اس ہلال کے شمال مشرق کی طرف انسان ایک مستقل آوارگی کی حالت میں زندہ تھا لیکن ہلال کے جنوب مغرب کی طرف اس نے زمین کے ساتھ وابستہ ہو کر زندہ، شنار، مہر، کریٹ وغیرہ کی تہذیبوں کو جنم دے دیا اور اگرچہ افریسیا کا علاقہ بے حد وسیع تھا۔ نیز ان تہذیبوں کا درمیانی فاصلہ بھی بہت زیادہ تھا۔ تاہم یہ تمام تہذیبیں اپنی مخصوص صفات کے باعث تہذیبی ارتقاء کے ایک خاص مقام ہی کی نشان دہی کرتی ہیں۔ اولاً یہ کہ ان تمام تہذیبوں کا رشتہ زمین کے ساتھ بے حد مضبوط تھا اور جنگل اور زراعت نے ان پر گہرے اثرات مرتب کیے تھے۔ ثانیاً یہ تہذیبیں مادہ پرستی کی علمبردار تھیں اور ان میں روح کے بجائے جسم کو اہمیت حاصل تھی۔ ثالثاً ان تہذیبوں میں وحدت کے بجائے کثرت کا نظریہ رائج تھا اور اس کے زیر اثر ایک خدا کے بجائے لاتعداد دیوتاؤں وغیرہ کی پوجا کا تصور بے حد مقبول تھا۔ رابعاً ان تہذیبوں میں فرد محض ایک پرنہ تھا جو سماج کی مشین کے ساتھ وابستہ تھا۔ اس کی اپنی انفرادیت صفر کے برابر تھی۔ خامساً یہ تہذیبیں موت کے خوف میں مبتلا تھیں اور موت پر فتح حاصل کرنے کے لیے مادی وسائل کو بردے کا لانا پسند کرتی تھیں۔

ان تمام خصوصیات کے پس پشت مادری نظام کے اثرات بے حد واضح تھے اور یہ تمام تہذیبیں

مادری نظام کی نمائندہ تھیں۔ بے شک سطح پر پوری نظام کے کچھ آثار ہو رہے تھے مثلاً بیل کی مدد سے مرداب کھیتی باڑی کرنے لگا تھا اور عورت جو کمیت کے ساتھ ہزار ہا برس تک غنک رہی تھی اب پس منظر میں چلی گئی تھی، نیز مرد بادشاہ معاشرے پر حکومت کرنے لگے تھے تاہم چونکہ یہ تہذیبیں مادری نظام کی پیداوار تھیں اس لیے ان کا مزاج بھی عورت کے مزاج ہی سے مشابہ تھا؛ چنانچہ تخلیق کا مادہ پرستی اور اشیاء کے ساتھ چٹنے کا جو رجحان عورت کی فطرت میں شامل ہے، ان تہذیبوں میں بھی عام تھا۔ پس اگر یوں سوچا جائے کہ افریشیا کا میدان (جو منہ، عراق، مصر اور کریٹ کی تہذیبوں کا گوارہ تھا) ایک ایسی ٹٹ کی طرح تھا جس میں روشنی کے علاوہ اور سب کچھ تھا تو شاید یہ تشبیہ بات کی جھٹ کر سکے یا پھر اگر یوں سوچیں کہ افریشیا کی تہذیب ایک ایسی عورت کی طرح تھی جو مرد کے انتظار میں صدیوں سے چشم براہ بیٹھی تھی تو شاید بات مزید واضح ہو سکے اب دیکھنا یہ ہے کہ اس شمع کو روشنی کیسے عطا ہوئی یا اس عورت کو کس مرد نے اگر نوید وصل دی کہ دراصل یہ واقعہ تاریخ تہذیب میں پہلا اہمیت کا حامل ہے اور تہذیبی ارتقاء کے راستے میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔

دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ افریشیا کی یہ مادری تہذیب مضبوط بنیادوں پر استوار ہو چکی تھی یہ تہذیب زمین کے ساتھ برقی طرح وابستہ تھی، تحرک اور آوارگی کا رجحان ناپید تھا؛ البتہ جسم اور اس کے تقاضے زندگی پر پوری طرح مسلط تھے۔ اس نیم تاریک فضا میں بصارت کا عمل محدود دکان سونگے چھنے سننے اور چھونے کی حیات بہت تیز تھیں اور ان حیات کی تسکین ہی زندگی کا انتہائی مقصود تھا مجموعی اعتبار سے یہ تہذیب پن کی کیفیت میں مبتلا تھی اور اس لیے روحانی رفعتوں سے بھی نا آشنا تھی۔ اس تہذیب میں ریاضی، فلکیات، تعمیر، موسیقی اور لہجہ دین کا کاروبار ایک خاص مقام تک پہنچ کر رک گیا تھا اور زندگی بڑے بڑے شہروں کی تفصیلات کے پیچھے سمٹ کر رہ گئی تھی۔

یہ ہال کے اس طرف کی کہانی ہے۔ ہال کی دوسری طرف انسان یا لگ کے ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا اور ایک اندرونی تموج اور غلغلہ کے تحت ایک سیلابی کیفیت میں مبتلا تھا۔ گویا جہنم الارض میں ایک بار پھر ٹرک اور سیلاب نمودار ہو گیا تھا اور مضطرب زندگی اس سے باہر نکل آنے کے لیے بیتاب ہو رہی تھی اور پھر دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ انسانوں کا ایک سیلاب دسلی ایشیا سے نکل کر خوب مغرب کے میدانوں میں آنا شروع ہوا اور ارض ارضی تہذیب سے ہم کنار ہو گیا۔ جو صدیوں سے

ایک صدف کی طرح بارش کے پہلے قطرے کی منتظر بیٹھی تھی۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ آنے والے یہ لوگ آریاتھے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق آریادوں کے علاوہ بہت سے دوسرے قبائل بھی اس طویل ہجرت میں شامل ہونے موجودہ بحث کے لیے اس قدر کافی ہے کہ یہ لوگ خانہ بدوش تھے اور زمین کے ساتھ وابستہ نہیں تھے؛ چنانچہ نوواردوں کے ان آوارگی کاربہن ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا اور موجودہ بحث کے لیے یہی ایک بات اہمیت کی حامل ہے۔ یہ آوارہ قبائل ارضی تہذیب سے ایک بالکل مختلف طریق پر بدو بادش کے تابع تھے۔ جدیدوں کی آوارہ خرابی کے نتیجے میں ان کے ہاں چھوٹے بسنے اور سونگھنے کی حیات کے مقابلے میں بھارت بہت تیز ہو چکی تھی۔ مسلسل سفر میں اسٹ فاسٹلے ابھرتے چلے آتے ہیں اور انہیں گرفت میں لینے کے لیے بھارت کو زیادہ تقویت حاصل ہو جاتی ہے۔ گویا جذبے کی گرانبازی کے مقابلے میں تمیز کی سبک باری زیادہ اہم قرار پاتی ہے۔ پھر جنگل یا شہر کی زندگی میں طلوع و غروب کے لمحات بالعموم تجربے کی گرفت سے دور دور رہتے ہیں لیکن ایک خانہ بدوش کو ان کاشت سے احساس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کے ہاں خیمے کے اندر جلتا ہوا ایک مرلہ سادیا خیمے کے باہر کی لامحدود تاریکی سے بے برہیکار ہوتا ہے اور اس لیے خانہ بدوش کے ہاں تاریکی اور روشنی کا تضاد بڑی شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ پس زمین کے بجائے آسمان کی طرف دیکھنے، رات اور دن کے تضاد کو محسوس کرنے اور سماعت سے زیادہ بھارت کو بروئے کار لانے سے خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت ابھرتی ہے جو بعد ازاں انکی اور بدی کے تصورات میں بدل جاتی ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کی زندگی میں نہ تو وہ کثرت ہوتی ہے جو جنگل اور زراعت کا امتیازی وصف ہے اور نہ اسے فراوانی کا وہ احساس ہی ہوتا ہے جو ایک خوشحال اور کھاتے پیتے معاشرے کا طرہ امتیاز ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ایک سادہ مفلس اور بے رنگ و بو زندگی میں کثرت کے بجائے وحدت کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے اور انسان از خود ایکتا کے تصور کی طرف مائل ہونے لگتا ہے، ارضی معاشرے میں متحرک ناپید ہوتا ہے اور اس لیے فرد سوسائٹی کے کل میں محض ایک پرزے کی طرح کام کیے جاتا ہے لیکن ایک متحرک خانہ بدوش قبیلے میں فرد کی انفرادیت ابھرتی ہے اور سماجی تقاضے پس منظر میں چلے جاتے ہیں؛ البتہ یہاں سماج کے بجائے کوئی لیڈر یا رہبر

پیدا ہو جاتا ہے جو خانہ بدوشوں کو راستہ دکھانے لگتا ہے: چنانچہ ایک لیڈر اور ایک سورج کے دور کا احساس بالآخر ایک خدا کے تصور کو جنم دیتا ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ٹھہرا ہوا معاشرہ زمین اور جنگل سے وابستہ ہونے کے باعث "مادری نظام" کا علمبردار ہے جبکہ ادارہ اور خانہ بدوش قبیلے میں زمین سے رشتہ منقطع ہونے کے باعث "پدری نظام" وجود میں آ جاتا ہے۔ اسی لیے دھرتی دیوی کے مقابلے میں خانہ بدوش کے ہاں آسمانی دیوتاؤں کا وجود رائج رہا ہے اور بارشاہ اور سورج سے لے کر دیوتا یا خدا تک پدری نظام کے نقوش واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔

کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ آریہ اور ان کے بھائی ہندو جنوب مغربی ایشیا کی طرف آئے تو ان کے ہاں خیر اور شر کا تصور واضح ہو چکا تھا یا ان کے ہاں ایک خدا کی عبادت کا طریقہ رائج تھا۔ ایسی کوئی بات نہ تھی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ مسلسل آوارگی اور خانہ بدوشی کے باعث ان قبائل کے ہاں وہ تمام عناصر ابھر آئے تھے جو ایک خدا کے تصور کی تشکیل میں مدد ثابت ہوتے ہیں۔ ایک بات تو واضح ہے کہ یہ لوگ پدری نظام کے علمبردار تھے۔ پھر زمین کے ساتھ ان کی وابستگی نہ ہونے کے برابر تھی نہ نیز تقسیم اور فراوانی کے تصور سے وہ آشنا نہیں تھے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ان لوگوں کا طریقہ بود و باش ارضی تہذیب سے بالکل مختلف تھا۔ ان کی حیثیت ایک ایسے نئے بیج کی سی تھی جس میں ایک پورے درخت کا پیکر سمٹا ہوا تھا۔ لیکن یہ بیج موزوں "زمین"۔

لے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ آریا خانہ بدوشی اختیار کرنے سے قبل زراعت پیشہ تھے یہ بات غلط نہیں کیونکہ آریاؤں کے ہاں ادارہ گردی اختیار کرنے کے بعد بھی بعض ایسی قدریں باقی رہیں جو ان کے ابتدائی پیشہ کی غارتگیوں کیکن یہاں دیکھنا صرف یہ ہے کہ افریشیا کی ارضی تہذیب سے مستفاد ہونے کے موقع تک آریہ ایک طویل ادارہ خرابی اور خانہ بدوشی کے دور سے گزر چکے تھے اور اس لیے ان کے ہاں پدری نظام کے نقوش پوری طرح اجاگر ہو گئے تھے۔ یوں بھی انسانی تہذیب تحریک اور وجود کے مراحل سے بار بار گزرتی ہے۔ خود افریشیا تہذیب کے باشندے کسی زمانے میں ادارہ گرد تھے لیکن پھر ہزار سال تک زمین سے وابستہ رہنے کے باعث ان کے ہاں مادری نظام پوری طرح مستط ہو گیا بالکل اسی طرح تہذیب کے کسی مرحلہ پر آریہ بھی ایک حد تک زمین سے وابستہ رہے ہوں گے لیکن جب وہ افریشیا میں وارد ہوئے تو خانہ بدوشی اور ادارہ قبائل پر مشتمل تھے۔

کی تلاش میں تھا اور اس زمین کی عدم موجودگی میں قطعاً بار ورنہ ہو سکتا تھا۔ جب یہ خانہ بدوش قبائل افریشیا کے میدانوں میں اترے اور یہاں کی ارضی تہذیب سے متصادم ہوئے تو گویا بیج کو دھرتی حاصل ہو گئی۔ پیری اور مادری نظام، یا لگ اور پن کا یہ ایک الٹا کھانا تھا اور اس کے نتیجے میں ارضی تہذیب کے جسم میں پہلی بار روح داخل ہوئی اور جذبے کی گراں بار کیفیت تخلیق سے ہمکنار ہو کر شبک اور لطیف صورت اختیار کرنے لگی۔

مشعل برداروں کا یہ قافلہ جسے تاریخ میں ہند یورپی کا نام ملا ہے۔ وسطی ایشیا سے نکل کر ایران میں پھیل گیا۔ یہاں صحرائے کیلیکے شاخ افغانستان کے راستے ہندوستان میں داخل ہو گئی اور وادی سندھ کی قدیم دراوڑی تہذیب سے متصادم ہو گئی اس کا ذکر آگے آئے گا) دوسری شاخ ایران کو روندنے کے بعد شنار اور بابل کی تہذیب سے متصادم ہوئی اور اس کے بعد شام اور مصر تک بڑھتی چلی گئی۔ چونکہ ہند یورپی قبائل کی یہ ہجرت ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ اس لیے دو ہزار قبل از مسیح کے بہت بعد آرمینیا (ترکی) میں خطیوں نے جو حکومت قائم کی، قیاس غالب ہے کہ اس کا تعلق بھی ہند یورپی قبائل ہی سے تھا۔ اسی طرح کریٹ کی سلطنت کو یونان وین سے اکھاڑنے والے بھی ہند یورپی قبائل ہی تھے۔

عراق (شنار اور بابل) پر آریاؤں کے حملے کی تاریخ کا تعین نہیں ہو سکا لیکن عام خیال یہی ہے کہ اٹھارہ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تھا۔ عراق کے مختلف حصوں کو ایک سلطنت میں منسلک کرنے کا کام سارگن نے سرانجام دیا تھا جس نے چوبیس سو قبل از مسیح میں متحدہ عراق پر حکومت کی۔ اس کے بہت عرصے بعد بابل کے حکمران حمورابی نے ایک بار پھر عراق کو ایک سلطنت میں منتقل کر دیا۔ لیکن جب آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تو حمورابی کی سلطنت زوال پذیر ہو چکی تھی۔ بہر حال اس حملے کے کچھ عرصہ بعد جب

آریاؤں نے شام، فلسطین اور مصر کی طرف بڑھنا شروع کیا تو یہی وہ زمانہ تھا جب حضرت ابراہیمؑ نے اپنے وطن اُردو عراق میں تھا، کو خیر باد کہا اور خانہ بدوشی اختیار کر لی۔ حضرت ابراہیمؑ نے اُردو کو کیوں چھوڑا اس کا باعث معلوم نہیں ہو سکا۔ تاہم خیال یہی ہے کہ آریاؤں کے حملے کے بعد عراق کے قبائل کو وہ روشنی دکھائی دی جو ششمار کی منجھ اور نیم تاریک فضا میں ممکن نہیں تھی؛ چنانچہ جن قبائل نے آریاؤں کی مصر کی طرف پیش قدمی کے موقع پر اپنے وطن کو چھوڑا ان میں حضرت ابراہیمؑ کا قبیلہ بھی تھا۔ بعد ازاں جب آریاؤں نے شام کو روندنے کے بعد مصر پر حملہ کیا تو حضرت ابراہیمؑ کا یہ قبیلہ ان کے ساتھ تھا۔ مصر کو آریاؤں نے سترہ سو قبل از مسیح کے ٹک پہنچ فتح کر لیا اور اس پر ڈیڑھ سو برس تک حکومت کرتے رہے۔ یہ غیر ملکی بادشاہ کھسوز یا گڈریے بادشاہ کہلائے۔ بعض تاریخ دانوں کا خیال ہے کہ کھسوز سامی النسل تھے۔ لیکن ٹائن ٹیبل نے واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ کھسوز آریا تھے اور عراق سے آئے تھے پھر یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جب ڈیڑھ سو برس کی حکومت کے بعد کھسوز کو مصریوں نے ملک سے نکال باہر کیا تو یہ قریب قریب وہی زمانہ تھا جب حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل نے مصر سے ہجرت کی اور مصریوں نے ان کا پیچھا کیا۔ مصر سے نکلنے کے بعد حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل کنعان کے ارد گرد آباد ہو گئے۔ کئی سو سال کے بعد ان قبائل نے (۱) یہودی کہلائے اور مسلسل سفر اور خانہ بدوشی جن کا مسلک تھا، فلسطین میں اپنی حکومت قائم کی اور حضرت داؤدؑ اور حضرت سلیمانؑ ایسے پیغمبر بادشاہ پیدا کیے۔ بعد ازاں ۵۸۷ ق.م میں یروشلم پر بابل کے بادشاہ نے فتح حاصل کی اور یہودیوں کو قید کر کے بابل لے گیا جہاں وہ ایک طویل عرصے تک قید رہے حتیٰ کہ ۵۳۵ ق.م میں ایران کے بادشاہ سائرس نے بابل فتح کرنے کے بعد انہیں آزاد کیا اور یروشلم کو واپس جانے کی اجازت عطا کی۔

۱ Hyksos

۲ Toynbee - Introduction to a Study of

History (Abridgement I.VII P.28)

یہودیوں کی اس تاریخ کا مطالعہ کریں تو چند باتیں فی الخود آئینہ ہو جاتی ہیں مثلاً یہ کہ یہودیوں اور آریاؤں کا رابطہ بہت پرانا ہے۔ وہ عراق میں آریاؤں کے ساتھ منسلک ہوئے اور آریاؤں کی معیت میں مصر پر حملہ آور ہوئے، جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سو برس تک مقیم رہے اور جب آریاؤں کو وہاں سے نکالا گیا تو انہوں نے بھی ہجرت کی اور کنعان کے گرد و نواح میں آکر آباد ہو گئے یہاں ان کی عادتیں ان شخص کی سی تھیں جو چمکی کے دوپاٹوں کے درمیان آگیا ہو۔ ایک طرف حطیوں کی سلطنت تھی اور دوسری طرف مصر کی اور یہ دونوں سلطنتیں ایک دوسری سے برسرِ پیکار تھیں۔ یہودی کبھی ایک اور کبھی دوسری سلطنت کا ساتھ دیتے تھے ظاہر ہے کہ ان حالات میں وہ حطیوں کے بہت قریب آئے ہوں گے اور حطی ہند یورپی قبائل سے متعلق تھے۔ بعد ازاں جب شاہ بابل انہیں قید کر کے بابل لے گیا تو یہ وہ زمانہ تھا جب ایران میں کہ آریاؤں کا سب سے بڑا مرکز تھا زرتشت کا نظریہ جنم لے کر پھیل چکا تھا۔ زرتشت کے ہاں روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی، اہرمن اور اہرمین کی ثنویت بہت واضح تھی۔ ان میں سے اہرمین روشنی یا نیکی کی سلطنت کا حاکم تھا اور اہرمین تاریکی اور برائی کی سلطنت کا لیکن زرتشت کے ہاں اس ثنویت کے پس پشت ایک لامحدود لازوال ہستی بھی موجود ہے۔ جسے اس نے زیروں اگرٹ کا نام دیا ہے۔ گویا زرتشت کے ہاں ایک خدا کے وجود کا تصور بھی ملتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے روح کی بقا کے تصور کو بھی پیش کیا ہے۔ جب ایران کے بادشاہ سائرس نے یہودیوں کو بابل کی قید سے رہائی دلائی تو ضرور ہے کہ آریہ اور یہودی نظریاتی طور پر ایک دوسرے کے قریب آئے ہوں گے اور انہوں نے ایک دوسرے پر اثرات بھی مرقم کئے ہوں گے پھر چونکہ آریہ آوارگی اور خانہ بدوشی کے ایک طویل دور سے گزر کر آئے تھے اس لیے ان کے اثرات کو ان قبائل نے ضرور قبول کیا ہوگا جو کسی نہ کسی وجہ سے خود بھی خانہ بدوشی کے عمل میں مبتلا تھے۔ بعض حالات کے زیر اثر آل ابراہیم نے خانہ بدوشی اور آوارہ خدائی کا طریق اختیار کر لیا تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انہوں نے آریاؤں کے اثرات کو بھی دوسروں کی بہ نسبت زیادہ ہی قبول کیا ہوگا اور ان کی اپنی مخصوص طرزِ بود و باش نے انہیں خود بھی ایک متحرک زاویہ

نگاہ کی تخلیق میں مدد دی ہوگی۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ ہند یورپی قبائل مشعل بردار تھے، تاہم روشنی کا شعور آریاؤں کے بجائے افریشیا کی ارضی تہذیب کے بعض افراد کو ہوا، چنانچہ زرتشت خود آریہ نہیں تھا۔ اسی طرح اسرائیلی پیغمبر سامی النسل تھے اور مہاتما بدھ بھی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتا تھا۔ دوسرے نقطوں میں 'شعلہ' باہر سے آیا لیکن جن شعلوں نے اس شعلے سے اکتساب نور کیا وہ اسی ارضی تہذیب کی پیداوار تھیں۔ یہودیوں کے ہاں روشنی کی نمود اور ایک خدا کی عبادت کے تصور کو اس لیے بھی تقویت ملی کہ طویل ہجرت کے دوران میں انہیں بے مصائب کا سامنا کرنا پڑا اور حالات سے عمدہ برآ ہونے کے لیے ان کے ہاں یکے بعد دیگرے پیغمبر اور رہبر پیدا ہوتے رہے ایک وقت میں ایک پیغمبر یا ایک رہبر کے وجود نے بھی وحدت کے تصور کو یقیناً بہت نکھارا ہوگا۔

لیکن یہودیوں اور آریاؤں میں ایک بنیادی فرق یہ تھا کہ آریہ تو سینکڑوں (شاید ہزاروں) برس سے آوارگی اور خانہ بدوشی کے چکر میں گرفتار تھے۔ لیکن یہودیوں کی ہجرت ہنگامی نوعیت کی تھی اور ان کے جد امجد حضرت ابراہیمؑ اپنے وطن (شمارا) میں کھیتی باڑی کیا کرتے تھے۔ مثلاً آثار قدیمہ کے ماہرین نے بابل سے جو تختیاں برآمد کی ہیں ان میں سے ایک پر درج ہے:

• ابراہیمؑ نے ایک ماہ کے لیے ایک بیل ابن سن سے کشتی نابام کی معرفت لیا ہے۔

— اور ماہرین آثار قدیمہ کا خیال ہے کہ یہ تختی اور اسی قسم کی کئی تختیاں حضرت ابراہیمؑ ہی سے متعلق ہیں۔ بہر حال یہ بات سچ ہے کہ حضرت ابراہیمؑ کسی خانہ بدوش قبیلے سے متعلق نہیں تھے بلکہ اپنے وطن اڑ میں رہتے تھے اور کھیتی باڑی کرتے تھے جب آریاؤں نے ان کے ملک کو تسخیر کیا اور یہاں سے مصر کی طرف پیش قدمی کی تو حضرت ابراہیمؑ کے قبیلے نے بھی شمار کی زمین کو خیر باد کہہ کر خانہ بدوشی اختیار کر لی تاہم وطن سے حضرت ابراہیمؑ کی یہ ہجرت ان کے قبیلے کے لیے کوئی مژدہ جانگزا نہیں تھا بلکہ اس قبیلے کے افراد نے غریب الوطنی کی اس حالت کو بالپسند کیا تھا اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت کو ترک کر کے بہت جلد زمین سے وابستہ ہو جانا چاہتے

تھے کہ ان کے لیے وطن سے ہجرت جنت سے ہجرت کے مترادف تھی مثلاً پرانے عہد نامے میں یہودیوں کا خدا بار بار انہیں 'موعودہ زمین' کے حصول کا یقین دلاتا تھا اور یہودیوں کے ہاں آج تک موعودہ جنت یعنی زمین کو حاصل کرنے کی خواہش بہت تیز رہی ہے اب اس خواہش کی تکمیل بھی ہو گئی ہے، بہر حال یہودی نہ صرف ایک خاص خطہ زمین سے متعلق تھے، بلکہ زراعت پریشہ ہونے کے باعث زمین سے ان کی وابستگی بھی نہایت توانا تھی؛ چنانچہ ہر قدم پر زمین کے لوازم ان کا راستہ روک لیتے تھے اور ان کے پیغمبروں کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی تھی کہ انہیں ہدایت کریں اور خدا کا قریب دلائیں۔ پھر افریقا کی ارضی تہذیب میں نہ صرف زرخیزی کے دیوتاؤں کی پرستش عام تھی بلکہ ایک خدا کے بجائے بے شمار خداؤں کے وجود کو تسلیم کرنے کا رجحان بھی توانا تھا اور چونکہ یہودی بنیادی طور پر زراعت پریشہ تھے اور ان کے خون میں ارضی تہذیب کے تمام عناصر موجود تھے اس لیے جب بھی انہیں موقع ملتا تھا، زمین اور اس کی روایات کی طرف مراجعت کی کوشش کرتے تھے۔ مثلاً جب مصر سے نکلنے کے بعد وہ کنعان میں کچھ عرصے کے لیے آباد ہوئے تو کنعان کے دیوتا باہم اور بچھڑے کی پوجا کے تصورات نے ان پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ قرآن میں اس واقعے کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا گیا ہے۔

اور پھر دیکھو کہ موسیٰ سچائی کی روشنیوں کے ساتھ تمہارے پاس آیا
لیکن جب چالیس دن کے لیے تم سے الگ ہو گیا تو تم بچھڑے کے
پیچھے پڑ گئے اور ایمان سے منحرف ہو گئے اور تمہارے کفر کی وجہ سے تمہارے
دلوں میں گوسالہ پرستی رنج گئی۔

فی الواقعہ یہودیوں کے خون میں کوئی ایسی بات تھی کہ وہ بار بار پیغمبروں کے دکھائے ہوئے
راستے سے ہٹ کر اپنے اصل کی طرف مڑ جاتے تھے۔ ان کی حالت بھیڑوں کے اس گلے کی سی تھی
جو صحراؤں کو بھڑکرا کر ان زرخیز میدانوں کو لوٹ جانا چاہتا ہو جہاں سے وہ نکل کر آیا تھا اور یہودیوں

کے پیغمبران گڈریوں کے مانند تھے جو انہیں ہانک کر آگے ہی آگے لے جانا چاہتے تھے۔ شاید اسی لیے سپانی توڑا نے حضرت موسیٰ کے قوانین کو اس عصا کے مترادف قرار دیا ہے جو خدا نے بے راہروں کو سزا دینے کے لیے نازل کیا تھا۔

یہودیوں کے ہاں ایسی کچھ اور چیزیں بھی تھیں جو اس بات پر دال ہیں کہ یہودی بنیادی طور پر ارضی تہذیب سے متعلق تھے مثلاً ان کے ہاں سیم و زر اور دوسرے دنیاوی لوازم کے لیے ایک نہایت شدید خواہش ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ لالچ اور بے رحمی عام طور سے ان کی صفات قرار پائی ہیں اور وہ ہمیشہ سے جنت ارضی کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں۔ مثلاً قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر آیا ہے کہ سود لینا ممنوع ہے لیکن غیر یہودی سے لیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

وَأَخَذَهُمُ الرِّبَا وَقَذَلْنَاهُمْ أَعُنُّهُمُ أَكَلِهِمْ أََمْوَالِ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ

(۵۹، ۴)

(اور ان کا سود کھانا علانکہ وہ اس سے روک دیے گئے تھے اور ان کی بات کہ لوگوں کا مال ناجائز طریقے سے کھا لیتے تھے)

اس کے برعکس آریاؤں میں تیاگ اور بے نیازی کی صفات عام تھیں اور وہ سورج کی روشنی کی تقلید میں محبت اور مفاہمت کے مبلغ تھے۔ ایران کے بادشاہ سائرس (جو آریہ تھا) کی سلطنت، محبت اور برداشت کے زریں اصولوں پر قائم تھی اور آریاؤں کی ان صفات کے لیے ایک مثالی حیثیت رکھتی تھی۔ پھر یہودیوں کے ہاں خدا کے خوف کا تسلط بھی اس بات پر دال ہے کہ وہ ارضی تہذیب کے اس خوف میں ابھی تک مبتلا تھے جو دراصل جنگل کی پیداوار تھا اور افریشیا کی تہذیبوں میں جس کے اثرات ابھی تک موجود تھے۔ مزید برآں یہودیوں کے ہاں اگرچہ خانہ بدوشی کے باعث ایک لیڈر، ایک پیغمبر اور ایک خدا کا تصور ابھر آیا تھا؛ تاہم چونکہ ان کے خون میں ابھی تک ارضی تہذیب کے اثرات موجود تھے۔ اس لیے ان کے معاشرے میں بھی فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کا خدا ہمیشہ ان کے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا اور ہمیشہ قبیلے کو اجتماعی طور پر نجات حاصل کرنے کی تلقین کرتا تھا اور نافرمانی کی صورت میں سارے قبیلے پر عذاب نازل کرتا تھا؛ چنانچہ ان کے ہاں فرد

کی نجات کا تصور ناپید تھا کہ فرد کو اس معاشرے میں کوئی اہمیت حاصل نہ تھی بلکہ ہر کیفیت مادی النسل قبائل کی تمام خصوصیات۔ دنیاوی لوازم سے وابستگی، کیمیاگری، جنسی تسکین کے سلسلے میں انتہا پسندی وغیرہ۔ (جو دراصل ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے کی دین تھیں) یہودیوں کے ہاں بھی موجود تھیں، تاہم مسلسل آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت میں رہ کر ادارہ قبائل کے بہت قریب اگر ان کے ہاں روشنی کی تلاش اور پدری نظام کی تشکیل کا رجحان ابھرا یا اور انہوں نے کثرت کے بجائے وحدت کو اپنا مسلک بنالیا۔ اس کے باوجود یہودیوں کے ہاں ابتدائی دھرتی پوجا کے اثرات کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب حضرت عیسیٰؑ نے جوڑتشت کے چھ سو برس بعد ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب ہر طرف آریاؤں کے محبت، تیاگ اور انوار پرستی کے رجحانات عام ہو چکے تھے، ایک ایسے مذہب کا پرچار کیا جو یہودیوں کے بنیادی اور نسلی رجحانات کے منافی تھا تو یہودیوں نے اس کی سخت مخالفت کی۔ مثلاً حضرت عیسیٰؑ نے محبت اور برداشت کا سبق پڑھایا جب کہ یہودی اپنے دشمن کی کھال تک ادھیڑ ڈالنے کے حق میں تھے (میں یہ بات قابل غور ہے کہ موسوی نظام کا گڈریا جب بھڑوں کے گلے کو دھکتا تھا تو اس کا عصا خون اور سزا کی علامت بن جاتا تھا جبکہ عیسوی نظام میں گڈریے نے عصا کو ترک کر کے پچکارنے کے عمل کو اپنایا تھا) پھر عیسائیت نے جنت ارضی کو بہت کم اہمیت دی بلکہ تیاگ پر زور دیا جبکہ یہودی اس دنیا اور اس کے لوازم سے بڑی طرح وابستہ تھے اور تیاگ کے سخت مخالف تھے۔ آخری بات یہ ہے کہ عیسائیت میں فرد کی نجات کا دار و مدار اس کے اپنے اعمال پر تھا جبکہ یہودیوں کے ہاں فرد کے بجائے قبیلے کو اہمیت حاصل تھی اور نجات اور عذاب کا تعلق فرد کے بجائے قبیلے کے ساتھ قائم تھا۔ دوسرے لفظوں میں یہودیوں نے انفرادیت کے اس رجحان کو پسند کیا جو عیسائیت کے زیر اثر تمام ہو رہا تھا۔ مگر حال عیسائیت زمانے کے ان نئے میلانات سے نسبتاً زیادہ متاثر تھی جو خانہ بدوش قبائل بالخصوص آریاؤں کے تسلط کے تحت عام ہو رہے تھے جب کہ یہودیوں کے ہاں دھرتی پوجا کے وہ نسلی اور آبائی رجحانات بہت توانا تھے جو ایشیا کی ارضی تہذیب سے بالواسطہ طور پر منسلک تھے۔ ایسے حالات میں اگر یہودیوں نے حضرت عیسیٰؑ کو صلیب پر چڑھا دیا تو یہ کوئی انمولی بات نہ تھی۔

دو تہذیبوں کی آویزش

(۱)

آریاؤں کے قافلے وسطی ایشیاء سے نکل کر ایران پر قابض ہو گئے تھے یہاں سے ایک طرف تو انہوں نے آرمینا، شام اور شام (عراق)، کی جانب پیش قدمی کی (اس کا تفصیلی ذکر آچکا ہے) اور دوسری طرف افغانستان کے راستے ہندوستان کے برصغیر میں اترتے چلے آئے ہندوستان میں آریہ ۱۵۰۰ ق۔ م کے ٹک بھگ داخل ہوئے۔ اس وقت ان کی زبان ویدک تھی جو ایران کی قدیم زبان اوستا سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسلسل آوارگی کے باعث زمین سے ان کے بندھن کمزور تھے اور وہ کثرت کے مقابلے میں وحدت کے نظریے کی طرف فطری طور پر مائل تھے۔ بے شک آریاؤں کے بھی کئی ایک دیوتا تھے لیکن ایک تو ان کی تعداد بہت کم تھی، دوسرے یہ دیوتا ارضی اور جسمانی صفات سے ایک بڑی حد تک ماورائے اور فطرت کے مظاہر بالخصوص روشنی، گرج، صبح، آگ، ہوا وغیرہ کے علمبردار تھے۔ دوسری طرف ارضی تہذیبیں تقسیم اور تنوع کے اصول پر قائم تھیں اور ان میں دیوتاؤں اور دیویوں کی بے پناہ کثرت تھی۔ پھر یہ متعدد دیوتا ہر ہر قدم پر اپنے ارضی اور مادی وجود کا احساس بھی دلاتے تھے اور اس خوف کو متحرک کرتے تھے جو ان تہذیبوں کے رگ و پے میں جاری و ساری تھا۔ آریاؤں نے جب ہندوستان میں قدم رکھا تو وہ اس خوف سے یکسر بے نیاز تھے۔ جسم اور زمین کی زنجیریں بھی ان کے لیے بے معنی تھیں؛ چنانچہ ان کے ہاں چھٹے اور سہارا لینے کے بجائے آزادانہ شکر رہنے کی خواہش بہت توانا تھی۔

لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان میں قدم رکھا تو انہیں ہندوستان کی قدیم داروڑی تہذیب سے متصادم ہونا پڑا۔ یہ محض جسمانی تضاد نہ تھا بلکہ اس میں دو مختلف تہذیبیں، دو مختلف نظام ایک

دوسرے کے قریب آئے اور اس کے نیچے میں آریاؤں نے (کہ یاگم کی حالت میں تھے) دراوڑی تہذیب سے (جو پن کی علمبردار تھی) تہذیبی لین دین شروع کر دیہ یوں بھی زمین سے وابستہ معاشرہ ثقافتی لحاظ سے آوارہ گرد اور خانہ بدوش کے معاشرے کی بہ نسبت زیادہ رنگارنگ تھی اور زود یا بدیر اسے اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے، چنانچہ ۱۵۰۰ ق.م سے ۹۰۰ ق.م تک آتے آتے آریاؤں نے دراوڑی تہذیب پر اپنے اثرات سرسٹم کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے بہت سے اثرات خود بھی قبول کر لیے تھے اور ان پر زمین کا وہ جادو اثر انداز ہونے لگا تھا جس میں دراوڑی تہذیب قدیم زمانے ہی سے گرفتار تھی۔ یہ اثرات کیا تھے؟ اور آریاؤں نے ان اثرات کے جوئے کو اتار پھینکنے کے لیے کیا اقدامات کیے۔ ان کا ذکر آگے آئے گا۔ فی الحال یہ دیکھنا چاہیے کہ دراوڑی تہذیب کن عناصر سے مرتب ہوئی تھی اور اس کے جادو کی نوعیت کیا تھی؟

عام طور سے دراوڑی تہذیب سے مراد جنوبی ہند کی تہذیب لی جاتی ہے لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان پر حملہ کیا تو اس تہذیب کا سب سے بڑا مرکز وادی سندھ تھا اور یہ تہذیب ہمالہ کے دامن سے لے کر بلوچستان اور گجرات کا ٹھیا دار تک پھیلی ہوئی تھی چونکہ گنگا کا میدان زمین کا وہ ٹکڑا ہے جو سب سے آخر میں سمندر سے ابھر اس لیے اس خطہ زمین پر تہذیبی تقادم بھی نسبتاً دیر کے بعد نمودار ہوا اور دراوڑی تہذیب اس میدان کے بجائے پنجاب، سندھ، کاٹھیاواڑ اور جنوبی ہند میں پروان چڑھی۔ دراوڑی تہذیب بجائے خود دو انسانی نسلوں کے تقادم اور انضمام کی پیداوار تھی۔ ہندوستان کے قدیم ترین باشندے پردٹو آسٹرالائڈ نسل کے لوگ تھے، ان کی ناک چھٹی اور ہونٹ موٹے ٹوٹے تھے۔ آریاؤں کی آمد سے ہزاروں برس قبل بحیرہ روم کے علاقے کی ایک نسل نے ہندوستان کی طرف ہجرت کی۔ یہ تنگ ناک، لمبوترے سر اور اکھرے بدن کے لوگ تھے۔ یہ دونیں جب آپس میں ٹکرائیں تو ان کے تقادم سے دراوڑی نسل نے جنم لیا۔ پھر یہ کلچر میں ان دونوں نسلوں کا وجود ثابت ہو چکا ہے بلکہ بعض محققین کا تو یہ خیال ہے کہ پٹریہ اور سہینجوڈڑو کی زبان قدیم تامل ہی کی ایک صورت تھی پردٹو آسٹرالائڈ نسل کے لوگ زیادہ تر جنگل کے باسی تھے اور ان پر مذہب الارواح کا بہت گہرا

اثر تھا۔ پھر یہ لوگ زمین سے وابستہ تھے۔ اس لیے زمین کی زرخیزی نے بھی ان پر اثرات بہ لقمہ کئے تھے۔ دوسری طرف بحیرہ روم کے علاقے کی نسل مسلسل سفر اور ہجرت میں مبتلا ہو کر یونان کی بحیرہ میں ڈھل چکی تھی اور اس کے ہاں یقیناً پوری نظام کے کچھ آثار بھی ہویدا ہو چکے ہوں گے۔ جب یہ دونوں نسلیں آپس میں ٹکرائیں تو گویا دھرتی کو بیج اور زمین کو آسمان کا قرب حاصل ہو گیا اور اس طلب سے دراوڑی تہذیب پیدا ہوئی جو ایک ارضی اور مادی تہذیب تھی اور جس پر مادی نظام کی چھاپ پوری طرح ثبت تھی، چونکہ جنگل کا خوف اور زمین کا تنوع اس دراوڑی تہذیب کا طرہ امتیاز تھا اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ یہ تہذیب افریشیا کی مادی تہذیب ہی کا ایک حصہ تھی۔

مادی سندھ کی اس دراوڑی تہذیب نے ۲۵۰۰ اور ۳۰۰۰ ق.م کے درمیانی عرصے میں اپنے قدم پوری طرح جمایے تھے یہ ایک ایسا مدون اور مرتب معاشرہ تھا جسے شہر کی مکھیوں کے چھتے سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس دراوڑی تہذیب کے شہر بالخصوص ہڑپہ اور موہنجو دڑو شہر کے چھتوں کے مانند تھے، بلکہ اس معاشرے میں فرد بھی ایک بے نام جزو کی طرح نکل کے ساتھ چٹا ہوا تھا۔ مادی سندھ کی اس تہذیب کے شہر بڑی بڑی فصیلوں میں گھرے ہوئے تھے، بازار اور گلیاں قطار اندر قطار چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں اور مکانات ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح جڑے ہوئے تھے جیسے سہارا لیے کھڑے ہوں یعنی جیسے اس معاشرے کے افراد کسی انجانے خوف کے تحت ایک دوسرے کے بہت قریب آگئے تھے اور اپنی "انفرادیت" کو بچ کر کے "کل" کے نظم و ضبط میں یکسر کھ چکے تھے، ان کے مکانات کھڑکیوں سے نا آشنا تھے یہ چیز بجائے اس بات پر دال ہے کہ فرد کو ابھی وہ "روزن" نصیب نہیں ہوا تھا جس کی مدد سے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں خارج کا جائزہ لے سکتا اس معاشرے میں زندگی اور اس کے لوازم سے فرد کی وابستگی بہت مضبوط تھی، زیورات، اشیاء اور کھلونوں کی فراوانی تھی، بالخصوص کھلونوں کا وجود اس بات کا بین ثبوت ہے کہ یہ ایک خوشحال، کھاتا پیتا سرور و شادماں معاشرہ تھا، ایک ایسا معاشرہ جو مادی ترقی کے ایک خاص مقام پر پہنچ کر یک گیا تھا اور جس کی نظریوں میں زندگی اور اس کی رہنمائیوں ایک بے بہا نعمت سے کسی طور کم نہ تھیں، موت کا خوف ان لوگوں پر

بڑی طرح مسلط تھا کہ موت ان کی حیاتِ عزیز کو آج واحد میں ختم کر سکتی تھی۔ بہر کیف جہاں ایک طرف یہ لوگ اپنی جان و مال کی حفاظت کے لیے بڑے بڑے شہروں کی فصیلوں کے پیچھے دھک کر بیٹھ گئے تھے۔ وہاں انہوں نے موت کی نفی کرنے کے لیے اسے محض ٹھہراؤ اور ماندگی کے ایک عارضی وقفے کا مترادف قرار دے لیا تھا۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ اپنے مردوں کو دفن کر دیتے تھے اور ان کے پاس آسائش کا ضروری سامان بھی رکھ دیتے تھے تاکہ انہیں آئندہ زندگی میں کسی قسم کی تکلیف کا سامنا نہ ہو۔ دوسرے ان کا یہ عقیدہ تھا کہ انسان مرنے نہیں بلکہ اس کی روح درختوں اور جانوروں میں منتقل ہو کر پھر ایک روز انسان کے جسم کا بادلہ اڈرھ لیتی ہے۔ دائرے کا یہ طریق کار اور روح کا ایک جسم سے دوسرے جسم میں منتقل ہونے کا یہ انداز بیج کے طریق کار سے مماثل تھا اور قیاس غالب ہے کہ بیج کے طریق کار ہی سے انہوں نے زندگی کا یہ تصور بھی اخذ کیا ہوگا۔ بہر حال دراوڑی تہذیب میں یہ ایک نہایت مضبوط عقیدہ تھا جو بعد ازاں نکھر سنسکرت مسئلہ تناسخ کی صورت میں نمودار ہوا اور ہندومت کا ایک لازمی جزو قرار پایا۔

وادئی سندھ کی اس دراوڑی تہذیب میں جسم کو بڑی اہمیت حاصل تھی ممکن ہے شہری زندگی میں جسمانی طور پر ایک دوسرے کے بہت قریب آنے سے بھی جسم کا تصور ان پر مسلط ہو چکا ہو۔ تاہم اصل بات شاید یہ ہے کہ جو معاشرہ زمین سے وابستہ ہوتا ہے اس پر لازماً جسم اور اس کے تقاضے مسلط ہو جاتے ہیں۔ یوں بھی دراوڑی تہذیب مادری نظام سے وابستہ تھی اور چونکہ عورت جسم اور اس کے تقاضوں کے لیے ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے اس معاشرے پر بھی لامحالہ بصارت کے بجائے چھوٹے، سُٹنے، چھکنے اور سونگھنے کی حیات ہی حاوی تھیں۔ موبھوڈرو اور ہڑپہ کی کھدائی میں نہ صرف مادا دیوی کے بے شمار مجسمے برآمد ہوئے ہیں بلکہ رقاصاؤں کے بت بھی ملے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ رقاصائیں مندروں کی دیو داسیاں تھیں اور اسی روایت نے آگے چل کر ہندومت میں دیو داسی کے تصور کو رائج کیا۔ ناسخ اس معاشرے میں تحصیل حظ کا ایک بہت بڑا وسیلہ تھا اور جوئے بازی کا وہ رجحان جس پر ہندوؤں کی بہت سی مقدس کہانیوں کی اساس قائم ہے اس معاشرے میں بہت عام تھا۔ رقاصاؤں کے علاوہ ننگی عورتوں کے بھی ایسے بہت سے بت ملے ہیں جن میں عورت کے حاملہ یا ماں ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ یہ بات بجائے خود درخشاں

کی اس روایت سے متعلق ہے جو جنگل کے معاشرے کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے نشانات درادڑی تہذیب میں عام طور پر ملتے ہیں پھر رہنگی کی یہ روایت اس لیے بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف یہ جسم کے تسلط کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف اسے سامنے رکھ کر ہندو آرٹ میں ننگے مجسموں کی نمود و ارتقاء کو بہتر طریق سے سمجھا جاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں درادڑی تہذیب میں ننگے تصور کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور ایسے بہت سے ٹکڑے برآمد ہوئے ہیں جو شولنگ کی ابتدائی صورت کے منظر ہیں۔ درادڑی تہذیب میں نہ صرف عورت اور مرد کے جسموں کو نمایاں کرنے کا رجحان قوی تھا بلکہ اس کوشش میں زرخیزی کے تصور کو اجاگر کرنے کی سعی بھی شامل تھی۔

ہڑپہ کی اہم ترین قابل پرستش مہستی سینگوں والا دیوتا تھا۔ یہ دیوتا سجادہ علی کے آسن میں بیٹھا ہوا ہوتا ہے اس کا جسم بالکل ننگا ہے۔ اس کے چاروں طرف جنگلی جانور ہیں اور اس کے سر پر سینگوں کے علاوہ پودوں ایسی چیزیں آگی ہوئی ہیں۔ قرآن کہتے ہیں کہ یہ زرخیزی کا دیوتا ہے اس کے چہرے پر چھتے ایسی کھٹکی اور رعونت ہے اور اس کے دائیں اور بائیں جانب ایسے ابھار ہیں جو سر جان مارشل کی رائے میں دراصل دو مزید چہرے ہیں گویا اس دیوتا کے کل تین چہرے ہیں۔ سینگوں والے اس دیوتا کا حلیہ شیو سے اس قدر ملتا ہے کہ مارشل نے اسے بڑے دھوکے کے ساتھ شیو کی ابتدائی صورت قرار دیا ہے۔ سینگوں والا یہ دیوتا شیو کی اس صورت کا منظر ہے جس میں اسے پشت پتی یعنی درندوں کے دیوتا کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔

سینگوں والے اس دیوتا ہی کے گرد جنگلی جانور نہیں دکھائے گئے ہیں بلکہ ہڑپہ کلچر میں تو جنگلی جانوروں مثلاً ہاتھی، شیر، بندر، ہرن، زیمبرا وغیرہ کی تصویر کشی ایک عام رجحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ بیل کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کی تصویر کشی میں بڑی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ ان جانوروں کو خوراک ڈالنے کا رجحان اس بات پر دال ہے کہ جانور کے دھرد کو درادڑوں کے تہذیب کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی۔ گویا جہاں ایک طرف بیل کی پوجا کا تصور زرخیزی

کے تصورات کا مظہر ہے۔ وہاں جانوروں سے عام وابستگی کا رجحان قدیم جنگلی تہذیب کا اثر بھی ہے۔ جانوروں اور پودوں کو اہمیت دینے کا رجحان قدیم ہندوستانی تہذیب میں اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں جب سانپ، ماراؤتی اور گیتا آرٹ سے فنی بالیدگی حاصل کی تو اس میں جانور اور درخت کی تشویر کشی کو بطور خاص بڑی توجہ ملی۔ ہریہ کلپر میں 'مقدس درخت' کا تصور بھی ملتا ہے۔ آگے چل کر یہی تصور بڑے مقدس درخت کو عرفان و انگشت کے سلسلے میں ایک اہم علامت کے روپ میں پیش کرنے کا باعث ثابت ہوا۔ ہریہ کلپر کی ایک اور اہم خصوصیت جسم کو پاک صاف کرنے کا رجحان تھا؛ چنانچہ موجودہ رو کی کھدائی میں ایسے تالاب ملے ہیں جو عوام کے نہانے سے لیے استعمال ہوتے تھے۔ دنیا کی کسی اور قدیم تہذیب میں یہ چیز موجود نہیں۔ گویا جسم کو آلودگیوں سے پاک صاف کرنے کا رجحان در اوڑوں کے ہاں جنم لے چکا تھا اور ان کے مذہب کی پرداز بھی شاید اس سے آگے نہیں تھی لیکن در اوڑی خون میں یہ تصور اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں یہ ہندومت کا ایک اہم عنصر قرار پایا؛ چنانچہ ہندومت میں نہ صرف گنگا اشنان کی روایت وجود میں آئی بلکہ گنگا کے سلسلے میں یہ تصور بھی رائج ہو گیا کہ دیوتاؤں نے گنگا کو آسمان سے محض اس لیے اتارا تھا کہ زمین کو پوتر کیا جاسکے۔

بحیثیت مجموعی وادی سندھ کی در اوڑی تہذیب ایک ایسا منضبط اور منظم معاشرہ تھا جو ایک طرف تہذیب الارواح اور دوسری طرف مادہ پرستی کے رجحانات سے متاثر تھا، جسم ہر شے پر مسلط تھا۔ ذرخیزی کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اور لوگ زندگی اور اس کے لوازم سے لذت حاصل کرنے کی طرف بے حد مائل تھے۔ اس زاویہ نظر کے پس پشت ایک ازلی وابدی 'خون' ان کے رگ و پے پر مسلط تھا؛ اور ان کے بیشتر اعمال بالواسطہ یا بلاواسطہ اس 'خون' ہی سے متاثر تھے چونکہ جسم، زمین اور عورت کو اس تہذیب میں مرکزی حیثیت حاصل تھی اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ در اوڑی تہذیب دراصل دھرتی پوجا کے تصور کی مظہر تھی۔

(۲)

ایک پودے کی طرح زمین میں بھڑپ اُٹارنے اور زندگی کے ایک خاص سانچے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انجماد مسلط ہو چکا تھا لیکن اس تہذیب سے آریاؤں کے جو قافلے متصادم ہوئے۔ ان کے ہاں ذہنی اور جسمانی تحرک بہت نمایاں تھا۔ پھر آریہ ذات پات کے تصور سے بھی نا آشنا تھے جب کہ دراوڑی تہذیب شہروں، گلیوں، مکانات اور ذاتوں میں منقسم تھی۔ تقسیم اور کثرت نیم بارانی خطوں کا طرہ امتیاز بھی ہے اور اس چیز نے دراوڑی معاشرے پر اس طور اثرات مرتب کیے تھے کہ وہ شہد کے چھتے کی طرح لائق اور سوراخوں میں منقسم ہو چکا تھا بے شک جب آریہ ہندوستان میں وارد ہوئے تو اپنے ساتھ ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصور بھی لائے تھے جسے وسطی ایشیا میں ان کے قدیم بادشاہ یم نے قائم کیا تھا اور جس کے اثرات قدیم ایران میں بھی عام تھے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ نسل اور پیدائش کی بنا پر تقسیم در تقسیم کا وہ تصور ان کے ہاں ناپید تھا جو قدیم دراوڑی تہذیب میں عام ہو چکا تھا۔ بہر حال ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے سیما بیت اور متوج کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ القاد کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں کے ہاں مسلسل سفر کے باعث ایک فطری بے قراری کا رجحان عام تھا۔ یوں بھی ٹھہرا ہوا معاشرہ زمین سے بڑی طرح وابستہ ہوتا ہے اور اس کے تقورات زمینی مظاہر ہی سے تشکیل پذیر ہوتے ہیں جب کہ متحرک معاشرہ غیر ارضی مظاہر سے قریب تر ہوتا ہے اور اس کے تقورات کی نوعیت بھی عام طور سے غیر ارضی ہوتی ہے۔ آریا جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ہاں غیر ارضی دلیوتاؤں مثلاً وائی آؤس، اوتی، ورتن، مہتر، اگنی

سُورِیہ، دایو وغیرہ کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ ان میں سے دایو آؤس رجبے یونان میں زیوس کا نام تھا،
 کا منصب پتا کا ساتھ اور وہ آسمان کا دیوتا تھا۔ اوتی تمام دیوتاؤں کی ماں تھی لیکن اس کا مزاج بھی
 ارضی نہیں تھا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اوتی ذات لامحدودہ کا عکس تھی اور اس کے سراپا میں آریاؤں نے
 کائنات کی دسٹوں کو سمیٹنے کی کوشش کی تھی۔ دُورن اور اس کا بھائی مِتر بھی آسمان کے دیوتا تھے۔ دُورن
 صاف آسمان کا عظمتی منظر تھا اور ایک کبیل یا سائبان کی طرح اس نے ہر شے کو اپنے سائے میں سمیٹ
 رکھا تھا۔ اسے کائناتِ نظم و ضبط کے محافظ کا منصب حاصل تھا۔ سُورِیہ سورج دیوتا تھا اور آریاؤں کی
 انوار پرستی کا سب سے بڑا منظر! اگنی آگ سے متعلق تھا اور آگ کو خانہ بدوش کی زندگی میں بڑی اہمیت
 حاصل ہے۔ دایو ہوا کا دیوتا تھا اور ہوا کی آوارہ خراجی آریہ کی خانہ بدوشی سے ہم آہنگ تھی۔ بہر حال آریاؤں
 کے دیوتا آسمان سے متعلق تھے اور ایک پوری نظام کی پیداوار تھے۔ تاہم آریاؤں کے ہاں دیوتاؤں کی تخلیق
 اور اہمیت کے سلسلے میں آسمان سے زمین پر اتارنے کی کہانی واضح طور پر ابھری ہوئی ملتی ہے مثلاً ہندوستان
 میں داخل ہونے اور دراورڑی تہذیب کی ارضی کیفیات میں اسیر ہونے سے قبل ان کے ہاں صاف
 اور بے داغ آسمان اور کائنات کی لامحدود وسعت کا وہ تصور زیادہ توانا تھا جو دایو ایشیا کے خشک
 موسمی حالات کا لازمی نتیجہ تھا لیکن جب آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے اور یہاں کے نیم بارانی مزاج سے
 آشنا ہوئے تو ان کے دیوتا بھی آسمانی رفعتوں سے اتر کر اس درمیانی فضاء میں آگے جہاں بادل
 گامیوں کی طرح آوارہ پھرتے اور ڈکارتے تھے جہاں بجلی چمکتی تھی اور بارشوں پر سورج کی شعاعوں
 کے پڑنے سے آسمان پر رنگوں کی ایک جوا لا پھڑٹ بستی تھی؛ چنانچہ رگ وید کے ان حصوں میں جو پنجاب
 اور اس کے ملحقہ علاقوں میں تخلیق ہوئے اندر اور دراورڑی بھر کر نمایاں ہو گئے۔ جغرافیائی حالات کی تبدیلی
 سے قطع نظر پنجاب میں داخل ہوتے ہی آریاؤں کو یہاں کے دراورڑی باشندوں سے متصادم ہونا پڑا
 اور اس لیے یہ غیر اغلب نہیں کہ انہوں نے تنظیم، پھیلاؤ اور شناسائی کے دیوتاؤں کے بجائے جنگجو، تیز اور تھوک
 دیوتاؤں کی ضرورت محسوس کی تاکہ دشمن کا مقابلہ کیا جاسکے۔ بہر حال اندر اور دراورڑی آسمان کی رفعتوں کے
 نہیں بلکہ زمین پر جھکے ہوئے آسمان کے دیوتا تھے گویا جہاں دُورن صاف آسمان کا دیوتا تھا، وہاں اندر اور
 دراورڑی آسمان سے متعلق تھے پھر اندر اور دراورڑی میں بھی فرق تھا۔ اندر آریاؤں کا محافظ تھا اور انہیں
 دشمن پر فتح ہی نہیں بلکہ زندگی کی نعمتیں مثلاً دودھ، بیٹا اور بارش بھی عطا کرتا تھا۔ دوسری طرف

رُودِ سنگِ دل اور بے رحم تھا اور زمین کے باسیوں کے ہاں خون کو متحرک کرتا تھا گویا ابراہم اور آسمان کا وہ حصہ جو رنگ اور برکھا اور گائیوں ایسے بادلوں سے متعلق تھا۔ اندر کا ردپ تھا جب کہ اسی آسمان کا وہ حصہ جو بجلی بن کر زمین پر گرتا اور اس کے باسیوں کو خاکستر کر دیتا تھا رُودِ سے متعلق تھا آریاؤں کے ان دیوتاؤں میں اگر رگ وید کے آخری حصے کے ان دیوتاؤں کو بھی شامل کر لیا جائے جو زمین اور اس کے منظر سے متعلق تھے تو صفات محسوس ہوگا کہ آریہ ہندوستان میں آنے کے بعد آسمان سے اتر کر زمین پر آگئے تھے اور ان پر زمین کا جادو پوری طرح چل گیا تھا۔ بہر حال آریاؤں کے تقریباً تمام پرانے دیوتا غیر ارضی منظر سے متعلق تھے۔ رگ وید میں دیو کا جو لفظ بار بار استعمال ہوا ہے لفظ دیو سے ماخوذ ہے جس کے معنی روشنی کے ہیں۔ گویا آریاؤں کے دیوتا دراصل روشنی کی علامت تھے اور زمین کے بجائے آسمان سے ان کا تعلق قائم تھا۔ ایران میں انوار پرستی کے اس تصور نے بہت عرصہ بعد زرتشت کے اس نظریہِ ثنویت کو جنم دیا جس کے مطابق روشنی تمام خوبیوں کا گوارہ تھی جب کہ اندھیرا تمام برائیوں کی آماجگاہ تھا۔ روشنی اور تاریکی کی اسی ثنویت نے نیکی اور بدی کے تصورات کو ابھارا۔ ویدک دور کے آریاؤں کے ہاں بھی یہ اخلاقی نقطہ نظر خاصا مضبوط نظر آتا ہے مثال کے طور پر رگ وید میں درادڑوں کو بڑی نفرت سے داس کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، مکروہ صورت اور رنگ اور شیش ناگ کے پکاری ہیں رگ وید میں ہندوستان کے قدیم باشندوں میں سے داس کے علاوہ پانٹری کا ذکر بھی ملتا ہے۔ آریاؤں کے ہاں پانٹری کے خلاف اس قدر نفرت کا اظہار نہیں ہوا جتنا داس کے خلاف تاہم رگ وید میں لکھا ہے کہ پانٹری مویشیوں کی چوری کرتے اور دریاؤں کے کنارے پر رہتے تھے۔ عجیب بات ہے کہ آج بھی پنجاب میں دریاؤں کے کناروں پر رہنے والے لوگ مویشیوں کی چوری میں خاصے مشتاق ہیں۔

آریاؤں کے ہاں جسم اور زمین سے وابستگی کی کمی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ وہ مردوں کو زمین میں دفن نہیں کرتے تھے بلکہ انہیں جلا دیتے تھے۔ ان کے نزدیک آگ پاروشنی زندگی کا آغاز بھی تھی اور انجام بھی اور اس لیے وہ مردے کو جلا کر گویا آگ میں تحلیل کر دیتے تھے۔ آریاؤں کا یہ رجحان

قطعا غیر ارضی تھا جب کہ دراوڑوں کی مادی تہذیب میں مُردے کو زمین میں دفن کرنے کا رجحان عام تھا دراصل آریہ ایک ایسی پگڈنڈی پر سفر کرنے کے عادی تھے جس پر نہ تو کسی سنگ میل کا کوئی نشان تھا اور جسے نہ کوئی منزل ہی منقطع کرتی تھی۔ دوسری طرف دراوڑ زمین کے ساتھ وابستہ ہونے کے باعث ہر قدم کو منزل اور ہر سنگ میل کو سجدہ گاہ تصور کرتے تھے؛ چنانچہ بت پرستی دراوڑی تہذیب کا طرہ امتیاز تھا جب کہ قدیم آریہ بت پرستی کو سخت نفرت کی نظروں سے دیکھتے تھے۔ یوں بھی بت پرستی کا تصور مادی نظام ہی میں پر دان چڑھتا ہے۔ بچپن کے لیے ان کی ماں سب سے بڑا بت ہے۔ جس کی وہ دیوانہ وار پوجا کرتے ہیں۔ دوسری طرف پدری نظام میں پوجا، بندھن اور وابستگی کے تصورات ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور انفرادیت، آزادی اور تحریک کے میلانات درآتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر آریاؤں کے ہاں بت شکنی کا تصور ابھرا اور ان کے دیوتا اندر سنے یکے بعد دیگرے پُوروں (دراوڑوں کے شہر پور کہلاتے تھے اور آج بھی ہندوستان اور پاکستان کے بیشتر شہروں کے نام پور پر ہی ختم ہوتے ہیں جیسے شاہ پور، گورداسپور وغیرہ) کو تہ تیغ کر ڈالا تو یہ کوئی اچھے کی بات نہیں۔

آریا فاتح تھے اور دراوڑ مفتوح اتنا ہم زمین سے وابستہ ہونے کے باعث دراوڑوں کا کلچر آریاؤں کے کلچر سے زیادہ رنگارنگ تھا۔ کلچر، پودے کے مانند ہے اور اپنا خون دھرتی سے حاصل کرتا ہے؛ چنانچہ وہ دھرتی کی صفات کو اپنے اندر جذب بھی کر لیتا ہے۔ اگر اس پودے کو ایک خطے سے اکھاڑ کر کسی دوسری خطے میں لگایا جائے تو قدرتی طور پر نئے خطے کی صفات اس کے رگ و پے میں سرایت کر جائیں گی اور زود یا بدیر اس کے مزاج کو بھی ایک بڑی حد تک بدل ڈالیں گی بالکل یہی کچھ آریاؤں کے ساتھ بھی ہوا۔ وہ خانہ بدوش تھے اور اپنے کلچر کو گویا اٹھائے اٹھائے پھرتے تھے لیکن اس کلچر کو بار در ہونے کے لیے "دھرتی" کی ضرورت تھی۔ آریا جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو سرسبز و شاداب میدانوں نے ان کا سواگت کیا اور وہ آہستہ آہستہ زمین کی خوشبودار جادو میں گرفتار ہوتے چلے گئے؛ چنانچہ ان کے کلچر کے پودے نے ہندوستان کی سرزمین میں اپنی جڑیں اتار کر خون حاصل کرنا شروع کیا اور آریاؤں نے دراوڑی کلچر کے ان تمام مظاہر کو اپنا نام شروع کر دیا جن سے آغازِ کار میں انہوں نے نفرت کا اظہار کیا تھا مثلاً آریا ہندوستان میں آسنے کے

کچھ ہی عرصہ بعد ذات پات کے تصور سے متاثر ہو گئے۔ آغاز کار میں انہوں نے ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصور قبول کیا تھا لیکن جب انہوں نے ہندوستان کے موسم اور آب و ہوا سے خود کو ہم آہنگ کیا تو گرد و ہوں اور ذائقوں میں تقسیم ہوتے چلے گئے (آج یہ تعداد تین ہزار تک پہنچ چکی ہے) تقسیم اور تنوع ہندوستانی کلچر کا ایک امتیازی وصف بھی ہے، اچنانچہ جہاں ابتدا میں آریاؤں کے دیوتا غیر ارضی صفات کے مالک اور تعداد میں محدود تھے، وہاں ویدوں کے آخری دور تک آتے آتے (جو ۹۰۰ ق م کے لگ بھگ ہے) ان کے دیوتاؤں اور ارضی دیویوں کی تعداد میں فی عمارت اضافہ ہو چکا تھا بلکہ اب ارضی صفات کے مالک دیوتا ان کے حواس پر نسبتاً زیادہ چھانے لگے۔ تیجہ شتلا رور جو اخلاقی ضوابط سے بے نیاز تھا اور وشنو جو بیل کی علامت تھا اور یم جو مردوں کا بادشاہ تھا اور داسج جو دھن دولت اور تقریر کی دیوی تھی اور پرتھوی جو دھرتی کی دیوی تھی اور اریانی جو جنگ کی دیوی تھی۔ یہ تمام دیویاں اور دیوتا پس منظر سے نکل کر سامنے آ چکے تھے۔ آغاز کار میں آریہ پدری نظام کے زیر اثر زیادہ تر دیوتاؤں ہی کی پرستش کرتے تھے لیکن بعد ازاں دیویاں جو مادری نظام کی علمبردار تھیں ابھر کر سامنے آتی چلی گئیں۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے عقب میں ٹوٹنے ٹوٹنے، پوجا کے طریق اور جادو کی رسمیں بھی ان کے کلچر میں در آنے لگیں مثلاً اتمو وید جو رگ وید اور یج وید کے بعد مرتب ہوا تہذیب الارواح سے متاثر تھا اور اس میں جادو کی رسمیں اور ٹوٹنے ٹوٹنے کثیر تعداد میں شامل تھے۔ یہ بھی ارضی تہذیب کا ایک واضح اثر تھا (آج بھی بھارت اور پاکستان میں ٹوٹنے ٹوٹنے، تعویذ، گنڈے، قبر پرستی اور پیر پرستی کا رچان اسی دراوڑی تہذیب کا منظر ہے) مادہ پرستی اور بے ضابطگی کے ایسے بہت سے مظاہر آریاؤں کے کلچر میں شامل ہو گئے تھے، ان مظاہر کے عمارتہ شاستر اور کام سوتر ہیں جن میں سے سوتر الڈر خاص طور پر اہم ہے کہ جنہی روابط سے متعلق ہے اور جسم کی لذت کو تمام تر اہمیت لقوین کرتا ہے اسی طرح رگ وید کے آغاز میں تو یہ تصور ملتا ہے کہ موت کے بعد انسان پتا کی دنیا میں چلا جاتا ہے لیکن اسی رگ وید کے آخری حصوں میں یہ تصور ابھرا ہے کہ موت

کے بعد انسان کی روح پودے یا جانور میں منتقل ہو جاتی اور پھر دوبارہ انسان کے روپ میں جنم لیتی ہے۔ اپنشد اور بدھ مت میں مسئلہ تناسخ کی نمونہ ابتدائی تصور سے ماخوذ ہے جو تہذیب لاریج کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے آثار دراوڑی تہذیب میں عام طور سے ملتے ہیں۔

رگ وید کے آخری حصے تک آتے آتے آریاؤں کے اخلاقی ضوابط خاصے کمزور ہو گئے تھے بڑی عقائد میں بُت پرستی کا رجحان اب عام ہونے لگا تھا۔ یہ گویا آریاؤں کے آسمان سے زمین پر گرنے کی ایک واضح صورت تھی۔ عام زندگی میں اخلاقی گراؤ جسم اور اس کے تقاضوں کو قبول کرنے کے رجحان میں مضمر تھی؛ چنانچہ آریاؤں کے ہاں ویدک دور کے خدائے نگ بھگ چارواک کا مادی نقطہ نظر ابھر کر سامنے آچکا تھا۔ چارواک روح کی بقا کے تصور سے منکر تھا اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا تھا۔ چارواک کے اس مکتبہ فکر کے ساتھ ساتھ میانسا مکتبہ فکر کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ وحدت کے بجائے کثرت کا علمبردار تھا اور ویدک دور کے آخری ایام میں خاصا توانا ہو چکا تھا۔ چونکہ کثرت کا تصور دراوڑی تہذیب کا ایک وصف تھا اس لیے اس مکتبہ فکر کو بھی دراوڑی اثرات کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے ان کے علاوہ گوساگر اور کیسا کبلی کے مکاتب فکر بھی اخلاقی ضوابط کی افادیت سے یکسر منکر تھے۔

مجموعی اعتبار سے اگرچہ آغاز میں آریاؤں کے ہاں ایک مستقل تحریک کے زیر اثر دھرتی اور اس کے لوازم سے بے نیاز رہنے کا رجحان عام تھا تاہم جیسے ہی زمانہ گزرا اور آریہ ہندوستانی دھرتی کی باس کو قریب سے سونگھنے لگے تو دھرتی کا جادو ان کے رگ دپے پر مسلط ہو گیا اور وہ وحدت کے بجائے کثرت، روح کے بجائے جسم اور بُت شکنی کے بجائے بُت پرستی کی طرف مائل ہوتے چلے گئے اور ایک مستقل خوف ان پر پوری طرح چھا گیا یہی نہیں بلکہ رہن سہن، بول چال اور میل ملاپ کے ضمن میں بھی انہوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو عام طور سے قبول کرنا شروع کر دیا؛ چنانچہ ویدک میں بہت سے ایسے الفاظ اور آوازیں درآئیں جو کسی اور ہند یورپی زبان میں موجود نہیں قیاس غالب ہے کہ یہ بھی دراوڑی تہذیب اور زبان ہی کا اثر تھا۔

(۳)

دسلی ایشیا سے مغرب اور جنوب مغرب کی طرف آریاؤں کی یلغار تاریخ تہذیب کا ایک اہم واقعہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آریہ ذہنی طور پر دوسرے خاند بدوئوں سے کہیں زیادہ متحرک تھے اور اگرچہ ارضی تہذیبوں کے جادو نے ان پر گہرے اثرات مرتب کئے تاہم اس جادو کی نوعیت نئی نوعیت دامن کے اس جادو سے مختلف نہیں تھی جس میں مرد لمحاتی طور پر گرفتار ہو جاتا ہے لیکن جس سے بعد ازاں وہ آزاد ہونے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ دراصل اس بات کا تمام تر دار و مدار مرد کے کردار پر ہے کہ وہ کب تک عورت کے جادو و نگر میں بے حس و حرکت رہتا ہے۔ آریہ عام سے عام بدوئ نہ تھے بلکہ سوچ کی برانگیختگی کے باعث ان کے کردار میں انفرادیت پیدا ہو چکی تھی۔ پانچہ در اوڑی تہذیب کے جادو میں گرفتار ہونے کے بعد یعنی ۹۰۰ ق م کے لگ بھگ ان کے عورت کے زندان اور دھرتی کے بندھن سے آزاد ہونے کا وہ رجحان ابھرا جو سب سے پہلے ایشیائے کوچک کے فلسفے کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔ دراصل ویدک دور کے بعد سے آج تک دو برہمنی میں ہندوستان میں عام طور پر متحرک رہی ہیں۔ ان میں سے ایک لہر تو آریائی مزاج کی لہر ہے اور دوسری فلسفیانہ افکار، اخلاقی ضوابط، بت شکنی، مادی زندگی سے نفرت، آزادی اور انفرادیت، صورت اختیار کی ہے اور ہمیشہ معاشرے کی بلندیوں پر سرگرم عمل رہی ہے۔ دوسری رو تقسیم، تفریق، تپستی، انجماد اور مادی زندگی کی وہ رو ہے جو معاشرے کی پچھلی سطح پر موجود ہے۔ گویا یہ دو برہمنی لہریں بانٹ اور ہیں، روح اور جسم، فرد اور سوسائٹی، وحدت اور کثرت اور مرد اور عورت کی ثنویت کو منظر عام پر لانے کا جواب نہیں اور انہی کے اتصال سے فنون لطیفہ، رقص، موسیقی، مصوری، نقاشی، مجسمہ سازی، رہن سہن کے

آداب اور ادب کے ان منظر ہر نے جنم دیا جو ہندوستانی کلچر کے امتیازی نشانات ہیں۔ ان میں سے بلند سطح کی رُونے دراوڑوں کی مادی اور جسمانی تہذیب کے خلاف ایک ردِ عمل کے طور پر اپنے وجود کا احساس دلایا، لیکن اس ردِ عمل کی بھی دو صورتیں تھیں، ایک شعوری، دوسری غیر شعوری؛ شعوری ردِ عمل کے تحت آریاؤں کے ان اقدامات کا ذکر آنا چاہیے جن کے ذریعے انہوں نے دراوڑی اثرات سے محفوظ رہنے کی کوشش کی۔ مثال کے طور پر ویدک میں بے شمار دراوڑی زبانوں کے الفاظ اور آوازیں درآئی تھیں اور آریائی ذہن نے ان کے خلاف یوں جدائے احتجاج بلند کی کہ اپنی زبان کو دراوڑی اثرات سے شعوری طور پر پاک صاف کرنے کی کوشش کی۔ ان کی یہ سعی سنسکرت کی صورت میں ظاہر ہوئی، سنسکرت کے لغوی معنی ہی پاک صاف منظم اور مرتب کے ہیں گویا یہ دراوڑی زبانوں کے خلاف آریاؤں کا ایک شعوری ردِ عمل تھا۔ لیکن زبان تو اپنے ماحول اور زمین سے غذا حاصل کرتی ہے، اگر زمین سے اس کا رشتہ منقطع ہو جائے تو یہ زود یا بدیر بے روح اور منجمد ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہی حال سنسکرت کا ہوا جو مقدس زبان قرار پائی اور زندگی کے جزو و مد سے نا آشنا ہو کر محض چند براہمنوں کی ملکیت بن کر رہ گئی اور کچھ عرصہ کے بعد مردہ زبان میں تبدیل ہو کر ختم ہو گئی۔

ردِ عمل کی دوسری صورت ایک ایسا غیر شعوری اقدام تھا جس کے تحت آریائی ذہن نے دراوڑوں کے تہذیبی اثرات سے بچنے کی کوشش کی اور یوں ایسے مکاتب فکر کو جنم دیا جو انسانی ذہن کی معراج سمجھے جاتے ہیں۔ اس اقدام کے پس پشت بہت سے محرکات کار فرماتے تھے مثلاً جنگل اور زمین کے معاشرے میں خوف انسان پر پوری طرح مسلط ہو جاتا ہے اور وہ اپنی بقا اور عافیت کے لیے ٹوٹے ٹوٹکے، جادو کی رسوم، عبادت اور پرستش کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ چونکہ دراوڑوں کے ہاں زمین سے لگاؤ بہت توانا تھا، اس لیے موت کے خوف نے ان کو لذت کوشی کے میلان کی طرف پوری طرح راغب کر دیا۔ دوسری طرف آریہ جب دراوڑوں کی تہذیب کے اثرات کے تحت اس خوف میں مبتلا ہوئے تو ردِ عمل کے طور پر انہوں نے لذت کوشی کے بجائے موت کی نفی کرنے کی کوشش کی۔ نتیجتاً ان کے فلسفے میں روح کی بقا کا تصور ابھرا جو دراصل موت کے تصور کو ختم کرنے ہی کی ایک کاوش تھی۔ دراوڑوں کے ہاں موت صرف ایک باز نازل نہیں ہوتی تھی بلکہ انسان کی روح ایک شے سے دوسری شے میں منتقل ہو کر ایک ایسے دائرے کو جو دو میں لاتی تھی جو ایک سلسلے کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔

آریاؤں نے موت اور زندگی کے اس دائرے میں کرب اور دکھ کے وہ تمام عناصر دیکھے جنہیں ان کے حساس دل و دماغ برداشت نہ کر سکتے تھے۔ اسی لیے انہوں نے ارضی زندگی کے عارضی لمحات کے مقابلے میں روح کی ابدیت کے تصور کو رائج کر کے شانتی حاصل کرنے کی ایک سورت پیدا کر لی مثلاً کٹھ اپنشد میں زندگی کے بارے میں جو تصور ملتا ہے اس میں یہ آواز صاف سنائی دیتی ہے۔

سب ہی تو اس پتھ پر جاتے اور اپنے مکھ چھپاتے ہیں۔
اے یم، وہ کون سی پرارتھا ہے جو آج میرے کام آئے گی۔
فانی پریش تو گھوڑوں کے دانے کے مانند ہے۔

وہ جسم لیتا ہے، پھلتا پھولتا ہے، پھر اک دن مرجاتا ہے۔
لیکن مرنے سے پھر بیج میں ڈھل کر زندہ ہو جاتا ہے۔

لیکن آگے چل کر آریائی رُو عمل کے تحت مرگ و حیات کا یہ سارا چکر محض ان لہروں کے مانند قرار پایا جو سمندر کی سطح پر متحرک ہوتی ہیں۔ ان کے نیچے سمندر ایک لازوال حقیقت کی طرح قائم اور دائم ہے۔ وہ ایک ایسی حقیقت غلط ہے جسے مرگ مسلسل کے عمل سے قطعاً کوئی خطرہ نہیں۔

دراوڑ مرگ مسلسل کے عمل ہی میں گرفتار نہیں تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے قلیل بھی تھے۔ جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہشیں ہر لحظہ روح پر حملہ آور ہوتی تھیں۔ یہ چیز بھی آریاؤں کے لیے قابل قبول نہیں تھی؛ چنانچہ انہوں نے جسم اور خواہش کی نفی کے تصور کو ابھارا اور عرفان کے لمحے کو خواہشات سے نجات حاصل کرنے کے لمحے کا مترادف قرار دے لیا۔ علاوہ ازیں دراوڑی تہذیب تقسیم اور تفریق سے مملو تھی اور اس میں ایکتا اور وحدت کا تصور ناپید تھا لیکن آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک سادہ، بادقار اور متحد نظام حیات کے خوگر تھے اور اگرچہ ہندوستان میں کچھ عرصہ قیام کے بعد تقسیم و تقسیم کا تصور ان پر اثر انداز ہو گیا تھا تاہم ان کے اندر داسے نے اس کو قطعاً قبول نہ کیا اور اس کے نتیجے میں انہوں نے ایک ایسا فلسفہ تشکیل دیا جو اشیا کی بوجہ قلوبی خواہشات کی فراوانی اور عناصر کی کثرت کے پس پشت ذات واحد کے وجود کا علمبردار تھا۔ آخری بات یہ ہے کہ انگشتان و عرفان کے لیے آریاؤں نے تیاگ، خود اذیتی اور جسمانی اور ذہنی نظم و ضبط کے عمل پر زور دیا۔ یہ بھی گویا جسم اور اس

کی بدعنوانیوں اور بے راہ رویوں کے خلاف آریاؤں کا ایک ردِ عمل تھا۔

دراوڑوں کی ادبی تہذیب کے خلاف روحانی تصورات کی تشکیل کا یہ آریائی ردِ عمل اپنشدوں سے دنا پہلے ہی وجود میں آچکا تھا مثلاً دیکھ دو اور اپنشد دور کے درمیانی عرصے میں یجنا واکہ کا نام ملتا ہے۔ یجنا واکہ جن نے اچھے اور برے اعمال میں ایک حدِ فاصل قائم کی اور کہا کہ ترشنا سے آزادی کے بعد ہی انسان ابدیت سے ہمکنار ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں یجنا واکہ کی یہ دعا خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔

مجھے نقل سے اصل کی اور لے جا

اندھیرے سے سویرے کی جانب لے چل

اور موت سے بچا کر سدا بہار جیون تک پہنچا دے

چنانچہ یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے میں آریاؤں کے ہاں حقیقت، روشنی اور ابدیت کی خواہش نمودار ہو چکی تھی مگر یہ خواہش دراصل مایا، تاریکی اور موت کی اس فضا کے خلاف ایک ردِ عمل تھا جو آریاؤں کو اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی نظر آ رہی تھی۔

لیکن اس ردِ عمل کی واضح ترین صورت اپنشدوں میں ملتی ہے۔ یوں تو اس زمانے میں آریاؤں نے بہت سے مکاتبِ فکر کو جنم دیا تاہم موجودہ بحث کے لیے ان میں سے تین کا ذکر ناگزیر ہے۔ کپل کا سانکھ شاستر، پانچولی کا لوگ شاستر اور ویاس کا اتر میاں سیا ویدانت ان تینوں مکاتبِ فکر میں جسم سے آتما اور کثرت سے وحدت کی طرف انسان کی روحانی پیش قدمی کسی نہ کسی صورت میں ابھرائی ہے تاہم ان تینوں میں جسم، کثرت اور انتشار کی صورتوں کو قابلِ مذمت قرار دیا گیا ہے اس لحاظ سے یہ تینوں مکاتبِ فکر مادی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ایک زبردست ردِ عمل ہیں۔ ان میں سے کپل کے سانکھ شاستر میں دو ابدی حقیقتوں کا ذکر ہوا ہے۔ پرکرتی (مادہ) اور پُرش (روح) جو ایک ابدی تضاد میں مبتلا، متوکن، رجوگن اور ستوگن کے مختلف مدارج سے گذر رہے ہیں، پُرش کو اس وقت فتح حاصل ہوتی ہے جب وہ مادے سے آزادی حاصل کر لیتا ہے اور بندھنوں (یعنی

پر کرتی ہے، یکسر آزاد ہو کر نروان حاصل کر لیتا ہے، اگرچہ کپل نے خدا کے وجود کو تسلیم نہیں کیا تاہم پُرش اپنی آزاد حالت میں ایک ذاتِ نامحدود ہی کا عکس ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس مکتبہ فکر کی پرکرتی اس در اوڑی تہذیب کے علاوہ اور کوئی نہیں جس کے بندھنوں سے چھٹکارا پانا آریا کے لیے غرابان ذات کے مترادف تھا۔ پانچجلی کا لوگ شاستر جسم سے چھٹکارا حاصل کرنے پر زور نہیں دیتا بلکہ تربیت، تزکیہ نفس اور خود اذیتی کی مدد سے جسم کو روحانی کیفیات کی تحصیل کے لیے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ یوگ ایک لحاظ سے ارتقاء کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے کہ یہ در اوڑی تہذیب کی سب سے بڑی علامت یعنی جسم کو تربیت کے ایک خاص دور سے گزار کر روحانی لطافت اور رفعت کے مدارج تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔

ردِ عمل کی یہ صورت اس بات پر دال ہے کہ آریہ در اوڑی تہذیب سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں تاہم اس بات کے لیے وہ یقیناً تیار ہے کہ جسم کو روح سے قریب تر کر دے۔ لیکن یوگ کا ایک اور پہلو بھی قابلِ ذکر ہے۔ یعنی جب فرد کسی ایسی حرکت کا مرتکب ہوتا ہے جو اس کے اجتماعی لاشعور کے منافی ہو تو یہی اجتماعی لاشعور ضمیر کی آواز بن کر اس فرد کو کچھ کے لگانے لگتا ہے اور فرد خود اذیتی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ آریاؤں نے در اوڑی تہذیب کے بہت سے پہلوؤں کو قبول کر لیا تھا اور یوں ایک ایسی حرکت کے مرتکب ہونے سے جو ان کے اجتماعی لاشعور کے منافی تھی، چنانچہ جب آریہ کا ضمیر بیدار ہوا تو ایک ایسے مکتبہ فکر نے جنم لیا جو جسم کو اذیت دینے کے حق میں تھا یوں دیکھیں تو یوگ میں وہ سزا صاف نظر آئے گی جو آریاؤں نے در اوڑی تہذیب اختیار کرنے کے جرم میں اپنے لیے تجویز کی۔ دیاتس کے اتر میں نسا باریدانت نے سانحات کی دنیا کو (اس کے دیوتاؤں سمیت) محض ایک خواب قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اصل حقیقت برہم ہے جو غیر شخصی کائناتی روح ہے اور جو قطعاً لازماً ہے تقسیم اور کثرت کا سارا عمل محض ایک ذریعہ نظر ہے فرد کی روح کائناتی روح سے الگ اور جدا نہیں رہتی تو ام اسی۔ تو ہی وہ ہے، لیکن خواب میں مبتلا ہو کر ناظر اور منظور میں بٹ گئی ہے جب اس

لے پتہ جواہر ۱۱ منہ دیکھتے ہیں دیانت میں سانکھ کے پُرش اور پرکرتی کو پیچھے چھوڑ دے جو تفریق نہیں کیا گیا بلکہ انہیں ایک ہی

حقیقت ظنی کی دو صورتیں قرار دیا گیا ہے: J. L. Nehru - Discovery of India

روح کو عرفان حاصل ہوتا ہے یعنی جب پُرش خواب سے بیدار ہو جاتا ہے تو تقسیم اور کثرت کا سارا عمل از خود ختم ہو جاتا ہے اور پُرش خود کو ذات واحد کے روپ میں دیکھنے لگتا ہے اسی حالت کو دیدانت میں آہم برہم (میں برہم ہوں) کے الفاظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ گویا شانِ جزدی سے شانِ کلی کی طرف یہ پیش قدمی محض انکشاف و عرفان کی ایک صورت ہے ورنہ حقیقت ازلی وابدی ہے اور اس میں سرِ مو کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ فی الواقعہ دیدانت تقسیم اور کثرت کے مقابلے میں ایکٹا کا علمبردار ہے اور اس لحاظ سے دراوڑی نقطہ نظر کے خلاف ایک آریائی ردِ عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔

آریاؤں کے سکاتپ فکر پر ایک اجمالی نظر ڈالنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے بیشتر اخلاقی اور روحانی نظم و ضبط کے وسیلے سے حصولِ آزادی کے خواہاں ہیں؛ چنانچہ کنادکا ویشیک شاستر اور گوتم کا نیاٹے شاستر بھی (جن کا میدانِ عمل بقا ہر مختلف ہے) درحقیقت اخلاقی نظم و ضبط کی اساس ہی پر قائم ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ دراوڑی تہذیب میں موت کے خوف، تناسخ کے دائرے اور جسم کی کشش کا مکمل تسلط قائم تھا اور آریائی ذہن (جس کے علمبردار رشی منی اور منکر تھے) اس سے ردِ عمل کے طور پر نفی، تیاگ اور اخلاقی ضوابط کو تمام تر اہمیت قبولین کر رہا تھا تا کہ دراوڑی تہذیب کے جوئے کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکے۔ یہی ردِ عمل آریاؤں کے ہاں مختلف اور متنوع سکاتپ فکر کی نمود کا باعث بنا۔

لیکن اسی زمانے میں اس ضرورت کو عام طور سے محسوس کیا گیا کہ اپنشدوں کے فلسفے کا اطلاق عمل زندگی پر بھی ہونا کہ عوام بھی ان لطیف اور ارفع روحانی مسائل سے آشنا ہو سکیں؛ چنانچہ مہاتما بدھ کے زمانے سے ذرا قبل مہا بھارت اور زمانہ ان کی کہانیاں وجود میں آگئیں۔ بے شک ان کہانیوں میں بعد از ان خاصے اضافے ہوئے اور یہ مہاتما بدھ کے کئی سو برس بعد اپنی موجودہ صورت میں ابھریں تاہم درحقیقت یہ بھی آریائی ردِ عمل ہی کی مختلف صورتیں تھیں اور ان کا زمانہ بھی اپنشدوں کے نگ بھگ ہی متعین ہونا چاہیے۔ ان میں سے مہا بھارت کی داستان زیادہ پرانی ہے اس میں کورو اور پانڈو کی جنگ کا حال درج ہے اور اتار کرشن کی زبان سے بھگوت گیتا کا اپدیش دیا گیا ہے۔ بھگوت گیتا گویا اپنشدوں کی روح ہے اور اس میں آریاؤں کے فلسفے کے تمام اہم پہلو یکجا ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مہا بھارت کے زمانے میں دراوڑی تہذیب کی گرنت کافی مضبوط تھی اسی لیے مہا بھارت میں جس معاشرے کا حال قلمبند ہوا ہے اس پر دراوڑی تہذیب کا اثر پوری طرح سرسبز ہے مثلاً کرشن

خود دراوڑی تہذیب کی ایک علامت ہے اور اگرچہ مہابھارت میں کرشن کا یہ پہلو زیادہ اجاگر نہیں ہوا اور یہ دراصل کافی بعد کی بات ہے کہ کرشن کو دیشنو تحریک کے زیر اثر اس کے اصل روپ میں پیش کیا گیا تاہم اس سے انکار مشکل ہوگا کہ مہابھارت کا کرشن بھی بہت سے عین آریائی تہذیبی اور اور فکری اقدامات کا ترکیب ہوتا ہے مثلاً وہ کورو اور پانڈو کی لڑائی سے (جو دراصل آریاؤں کی خانہ جنگی ہے) پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ ارجن جب خانہ جنگی کی اس صورت کو پسند نہیں کرتا تو کرشن اسے اپدیش دیتا ہے کہ نیکی اور بدی کوئی شے نہیں! فصل چیز تو عمل ہے اور یہ کہ اسے اپنے عزیزوں رشتہ داروں کو تلوار کا نشانہ بنانا چاہیے۔ نیکی اور بدی کے فرق سے یہ بے اعتنائی دراوڑی تہذیب سے ماخوذ نظر آتی ہے۔

دوسری کتاب رامائن۔ یہ جہاں مہابھارت آریاؤں کے اس زمانے کی کہانی ہے جب وہ ابھی دہلی اور اس کے گرد و نواح تک پہنچے تھے وہاں رامائن اس زمانے کی داستان ہے جب آریہ جنوبی ہند کے کناروں تک پہنچ گئے تھے۔ ویسے مہابھارت کی بہ نسبت رامائن میں آریائی تہذیب کے اخلاقی پہلوؤں کو زیادہ اہمیت ملی ہے۔ یہ رام اور سیتا کی کہانی ہے اور اس کا اہم ترین پہلو سیتا کا اغوا اور اس کی واپسی ہے دراصل اس کہانی میں آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی اور جسمانی تضاد کی داستان بیان ہوئی ہے۔ رام اور سیتا کا بن باس بچائے خود اس بات پر وال ہے کہ آریاؤں پر دراوڑی یا جنگل کی تہذیب ہنگامی طور پر غالب آگئی تھی بن باس کا یہ واقعہ ایک علامت کے طور پر بار بار ان داستانوں میں ابھرتا ہے مثلاً مہابھارت میں پانڈو اور دھرتی کا بن بھا اور پھر نل اور دھرتی کا بن باس! ضمنی بات بھی قابل غور ہے کہ بن باس کے زمانے ہی میں پانڈو کی اوتار کرشن سے ملاقات ہوئی تھی جس سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہو سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب کے مادو میں اسیر ہونے کی حالت میں کرشن اس تہذیب کی ایک اہم علامت کے طور پر ابھرا تھا لیکن ذکر رام اور سیتا کا تھا جن کے بن باس کا واقعہ دراصل دراوڑی تہذیب کی طرف آریاؤں کی پیش قدمی کے مترادف ہے۔ اس بن باس ہی کے دوران میں سیتا کو راون نے اغوا کر لیا جس کا مطلب سولہویں اس کے اور کچھ نہیں کہ آریا مکمل طور پر دراوڑی تہذیب کے زیر اثر آگئے راون دراوڑی تہذیب کی ایک نہایت اہم علامت ہے اور آج بھی جنوبی ہند کے بعض حصوں میں راون کو عزت کی نگاہوں

سے دیکھا جاتا ہے۔ بعد ازاں راون کی قید سے سیتا کو آزاد کرانے اور سیتا کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے کی کہانی دراصل آریانی ردِ عمل کی داستان ہے اور اس میں اخلاقی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے بحیثیت مجموعی رامن میں آریاؤں کا وہ ردِ عمل جس پر اخلاقی نظم و ضبط کے پہلو غالب تھے زیادہ واضح ہوا۔ نتیجتاً رام اور سیتا کی کہانی نے ادب اور آرٹ کو اس قدر تحریک دیا نہیں کی جتنی کہ کرشن اور رادھا کے معاشقے نے۔

اپنشدوں کے بعد دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ردِ عمل بدھ مت کی صورت میں منظر عام پر آیا جو چھٹی صدی قبل مسیح کا واقعہ ہے۔ بدھ مت مرد کے اس ذرارے کے مماثل ہے جو دراصل عورت کے زندان سے رہائی حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے۔ یہاں عورت وہ دراوڑی تہذیب ہے جس نے اپنے ظلم میں آریاؤں کو لمحاتی طور پر جکڑ لیا تھا چونکہ اس کی کشش بے پناہ تھی اس لیے اس سے نجات حاصل کرنے کی سعی میں بھی انتہا پسندی کا پوری طرح مظاہرہ ہوا اور ایک ایسا ضابطہ حیات وجود میں آیا جو دراوڑی تہذیب کے اثرات کو ختم کرنے ہی کا ایک اقدام تھا۔

بدھ مت نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو کئی زادیوں سے زائل کرنے کی کوشش کی جب سے پہلے تو اس نے ویدوں کو ماننے سے انکار کر دیا۔ بظاہر اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بدھ مت آریائی ضابطہ حیات سے بغاوت کی ایک صورت تھی لیکن بات اس کے بالکل برعکس ہے واضح رہے کہ رگ وید کے ابتدائی حصے تو آریاؤں کے ضابطہ حیات کے حکاکس تھے لیکن وقت کی گزراں کے ساتھ ساتھ دراوڑی تہذیب کے اثرات رگ وید پر مرتبہ ہونے لگے تھے۔ رگ وید کا آخری حصہ اور اتر وید کا بیشتر حصہ منسردوں، جادو کی رسموں اور ٹوٹنے ٹوٹکے کے ان مظاہر پر مشتمل ہے جو دراوڑی تہذیب سے مستعار تھے؛ چنانچہ برہمن کا منصب ان رسوم کی اوائی کے سوا اور کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس صورت حال نے جہاں ایک طرف اپنشدوں کے مکاتیب فکر کو جنم دیا جو گویا منتخب اور ممتاز افراد کے ذہنی ردِ عمل کی ایک صورت تھی وہاں اس نے بدھ مت کو بھی وجود میں آنے کی تحریک دی جو عوام کی سطح پر دراوڑی تہذیب کے خلاف محاذ قائم کرنے کی ایک سعی تھی۔ اگر بدھ مت نے ویدوں کو تسلیم کرنے سے انکار کیا تو اس کے پس پشت غالباً تاثر محض یہ تھا کہ وید دراوڑی تہذیب کے اثرات کے تحت اپنی پاکیزگی، رفعت اور انسانی مزاج سے دست کش ہو چکے تھے اس کا ثبوت

یہ ہے کہ بدھ مت میں کھلم کھلا برہمنوں کی رسوم جادو کے نظام اور ادھام پرستی کو ہٹ طنز بنایا گیا ہے۔

بدھ مت کے ایک مکمل آریائی ردِ عمل ہونے کا ایک اور ثبوت یہ ہے کہ اس نے اخلاقی نظم و ضبط پر بہت زیادہ توجہ مرکوز کی بلکہ اس میں تو اخلاقی نقطہ نظر سے مطابقت کا جذبہ انتہا پسندی کے مراحل تک جا پہنچا مثلاً بدھ مت نے عدم تشدد کے نظریے کو رواج دیا اور انسان تو انسان، جانور اور پودے تک کو جانی نقصان پہنچانے کی ممانعت کر دی، عام زندگی میں سچائی اور اہنسا کو اس نے بہت زیادہ اہمیت تفویض کی اور عرفانِ ذات کے لیے نیک اعمال (یعنی کرم) کو بے حد ضروری قرار دیا۔ اخلاقی نقطہ نظر کی ترویج کا دوسرا پہلو یہ تھا کہ بدھ مت میں جسم اور اس کے تقاضوں سے بغاوت کا رجحان ابھرا یا اور گوشت پوست کی زندگی کو عرفانِ ذات کے راستے میں ایک رکاوٹ قرار دیتے کا رجحان عام ہو گیا۔ جسم کی نفی (یا خود اذیتی) کا یہ رجحان بھی آریائی ردِ عمل کی انتہا پسندی پر وال ہے۔

دراوڑی تہذیب موت اور زلیست کے ایک دائرے میں گرفتار تھی اور اس لیے اسے قدم قدم پر موت کی سنگین حقیقت سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ خون اسی لیے اس تہذیب پر پوری طرح مسلط تھا۔ بدھ مت نے روح کے بار بار جنم لینے کے تصور کو تو ایک ازلی وابدی حقیقت سمجھ کر تسلیم کر لیا لیکن ساتھ ہی اس ابدی دائرے سے نجات پانے کی سعی کو مرکزی حیثیت بھی تفویض کر دی۔

دراوڑی تہذیب کے دائرے یا عورت کے زندان سے آزاد ہونے کی یہ سعی جو بدھ مت کا بنیادی پہلو ہے۔ دراصل آریائی ردِ عمل ہی کی ایک واضح صورت تھی۔

دراوڑی تہذیب میں تقسیم اور کثرت کا عمل بہت واضح تھا اور اس کے تحت ذات پات کا تصور جنم لے چکا تھا۔ شروع شروع میں آریا ذات پات کے اس تصور سے نا آشنا تھے لیکن بعد ازاں وہ بھی اس رُوم میں بہہ گئے۔ بدھ مت میں دیدوں سے انکار کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ دیدک دور میں ذات پات کا تصور ابھرا یا تھا جو آریاؤں کے بنیادی نظریہ وحدت کے منافی تھا؛ چنانچہ بدھ مت نے ذات پات کے تصور کی سخت مذمت کی۔ تقسیم اور کثرت ہندوستان کی دھرتی کا ایک امتیازی وصف ہے۔ اور یہ تصور نہ صرف اس کے بانیوں کے مزاج میں پوری طرح سرایت کر چکا ہے بلکہ نو داردوں پر

بھی زود یا بدیر اثر انداز ہو جاتا ہے۔ پس کوئی ایسا ضابطہ حیات جو ذات پات کے تصور کی نفی کرے یہاں کے عوام میں زیادہ دیر تک مقبول نہیں رہ سکتا۔ بدھ مت کے ہندوستان سے یکسر غائب ہو جانے کی ایک اہم وجہ غالباً یہ بھی تھی کہ اس نے ذات پات کے اس بنیادی تصور کی نفی کی جو ہندوستان کے جغرافیائی حالات کی پیداوار تھا جب کہ دوسری طرف جین مت نے ایک حد تک خود کو ذات پات کے تصور سے ہم آہنگ رکھا اور اسی لیے آج تک ہندوستان میں زندہ اور قائم ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ بدھ مت نے فہم اور منطق کا سہارا لیا جب کہ ہندوستانی عوام جذبے اور احساس کی دنیا کے بامی تھے اور اس لیے زیادہ دیر تک اس رو سے وابستہ نہیں رہ سکتے تھے۔ نتیجتاً کچھ ہی عرصہ بعد وہ بدھ مت سے یکسر منحرف ہو گئے۔ یوں ہی زمین سے وابستہ تہذیب احساس اور جذبے کی حامل ہوتی ہے اور اس پر حیات کا تسلط قائم رہتا ہے جب کہ خانہ بدوش کے ہاں سونچ براگنچہ ہوتی ہے اور فاصلے ابھرتے ہیں۔ بدھ مت میں سونچ اور منطق کے عنصر کی کمی اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خانہ بدوش آریاؤں کا ایک ردِ عمل تھا۔

دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ردِ عمل جس کا آغاز اپنشدوں سے ہوا اور جس نے مہابھارت، رامائن اور بدھ مت کے ذریعے اخلاقی پہلوؤں کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ایک اہم خدمت سرانجام دی، بعد ازاں بھی لمبے لمبے وقفوں کے بعد وجود میں آتا ہی رہا مثلاً پانچویں صدی عیسوی میں واسو بندھو نے ماترا اور اشکت کے نقش قدم پر چلتے ہوئے گوشت پوست کی زندگی کو غیر حقیقی قرار دیا اور اس کے پس پشت 'لا زوال حقیقت' کے تصور کو اجاگر کیا اسی نقطہ نظر کو نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے فلسفۂ دیدانت کے نام سے عام کیا اور کہا کہ عام زندگی کے مظاہر محض 'مایا' کی ایک صورت ہیں اور حقیقت صرف برہم ہے جو لا زوال اور لامحدود ہے انگریز کی آمد کے بعد سوامی ویکانند اور سوامی رام تیرتھ نے دیدانت کے احیاء کی ایک بار پھر کوشش کی لیکن ردِ عمل کی یہ صورت ایک ایسی روتھی جو زیادہ تر بلند یوں ہی پر متحرک رہی اور اگرچہ اس رو نے بعض صورتوں میں عوام کی سطح تک اترنے کی بھی کوشش کی لیکن چونکہ ہندوستانی عوام دھرتی اور اس کے بندھنوں میں بڑی طرح جکڑے ہوئے تھے اور نایا کو انہوں نے ایک نہایت قیمتی شے سمجھ رکھا تھا اس لیے وہ زیادہ دیر تک کسی سکا درانی تصور سے ہم آہنگ نہ رہ سکتے تھے اسی لیے بدھ مت اس سر زمین سے مٹ گیا۔ دیدانت کا

فلسفہ محض چند افراد کی میراث قرار پایا اور رمانٹ اور مہا بھارت کی داستانیں بھی رسوم پرستش اور بت پرستی میں ڈھل گئیں اور کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہ پایا تھا کہ دشمن تحریک نے نیچے سے ابھر کر سارے سماج کو اپنی لمپیٹ میں لے لیا۔ یہ گویا دراوڑی تہذیب کا احیاء تھا۔

بے شک دراوڑی تہذیب کے خلاف آریائی ردِ عمل اس مرد کا ردِ عمل تھا جو عورت کے زندان میں قید ہو جاتا اور پھر اس زندان سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ اگر زندان ہی موجود نہ ہو تو اسے توڑنے کی ضرورت بھی پیدا نہ ہوگی۔ نئی الواقعہ آریاؤں کا ردِ عمل جسم اور زمین سے فرار حاصل کرنے کا رجحان تھا اور اسی لیے اس کی جڑیں زمین کے اندر نہ اتر سکیں حقیقتاً اس کی حیثیت "ضمیر کی آواز سے زیادہ نہیں تھی۔ آریہ ایک طویل مدت تک وحدت اور روشنی کے ماحول میں رہ چکے تھے اس لیے دراوڑی تہذیب کو اپنانے کے بعد ان کا پرانا طریق فکر آریائی ضمیر کی آواز بن کر گاتے گا ہے ابھرتا اور انہیں کچھ کے دیتا رہا اور اس کے نتیجے میں ان کے ہاں ایسے مکاتب فکر جنم لیتے رہے جن کا تعلق جسم اور زمین کے ساتھ اول تو قائم ہی نہیں تھا اور اگر قائم تھا تو اس کی نوعیت "منفی تعلق" سے زیادہ ہرگز نہیں تھی۔

دوسری طرف دراوڑی تہذیب کا ارتقاء ایک مثبت عمل تھا۔ غور کیجئے کہ جب روح جسم سے فرار اختیار کرتی ہے تو تہذیب اور فلسفہ وجود میں آتا ہے لیکن جب جسم، روح کا تعاقب کرتا ہے تو فن جنم لیتا ہے۔ آریاؤں نے دراوڑی جسم سے فرار اختیار کیا تھا اور گوشت پوست کی زندگی کو تباہ کر آسمانی رفعتوں میں اڑنے کی کوشش کی تھی۔ اس کے مقابل دراوڑی تہذیب ایک ایسے جسم کے مانند تھی جو زمین کے ساتھ بڑی طرح چمٹا ہوا تھا لیکن جب اسی جسم نے روح کا تعاقب کیا تو اس کے پاؤں تو زمین ہی میں پیوست رہے! البتہ اس نے ایک عجیب سی روحانی لطافت بھی حاصل کر لی یہ روحانی لطافت فنون لطیفہ کے ان منظر ہر کی صورت تھی جن کو جسم اور مزاج تو دراوڑی تہذیب نے ملایا کیا لیکن جنہیں روح اور تحریک آریاؤں سے حاصل ہوا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ آریائی ردِ عمل مرد کے فرار اور گریز کے مماثل تھا جب کہ دراوڑی تہذیب کا احیاء اور نگہ راس عورت کی طرح تھا جو مرد کو دیکھتے ہی اس کے عشق میں مبتلا ہوتی پھر بے تاب سی ہو کر اس سے ہم آغوش ہو گئی، عورت اور مرد اپن اور بانگ، دراوڑ اور آریہ کا یہ ملاپ جسم اور روح کے ملاپ کے مماثل تھا اور اگرچہ اس کے بعد روح

نے اپنی فطرت سے مجبور ہو کر جسم سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن جسم نے روح کے جس "تخم" کو اپنے اندر سمولیا تھا وہ گویا دراوڑی تہذیب کی کوکھ میں ایک حیاتِ نو کی بنوکا باعث بنا، اچھا منجھہ دراوڑی تہذیب نے جسم اور زمین کے اوصاف یعنی زرخیزی، متنوع، تقسیم، رنگ اور باس وغیرہ کو تو قائم رکھا لیکن ان کی مادی صورت کو روح کے پرتو سے سبکسار، لطیف اور ارفع بھی بنایا جسم کو روحانی طور پر ادا پراٹھانے کا یہ عمل دراوڑی تہذیب کے احیاء کا ایک بنیادی وصف تھا اور یہی وہ چیز تھی جس نے ہندوستان کی شگ، تراشی، نقاشی، فنِ تعمیر، مصوری، رقص، موسیقی اور ادب کو ایک نئی جھری پہنچی کیفیتِ نوانانی اور رفعتِ عطا کی اور یوں ہندوستانی کلچر اور تہذیب کو وجود میں لانے کا مقدس فریضہ سرانجام دیا۔

(۴)

آریہ اور دراوڑ کے لقنہ و ام اور القنہ و ام سے ہندوستانی تہذیب، ہندومت اور ہندوستان کے فنون لطیفہ کی وہ صورت وجود میں آئی جس کا جائزہ لیے بغیر اردو شاعری کے ثقافتی پس منظر کو گرفت میں لینا مشکل ہے۔ ان میں سے پہلے ہندومت کو لیجیے! ہندومت کا احاطہ کرنے کے لیے اس کی دو سطحوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ پہلی سطح تو خالص ارضی نظا ہر سے متعلق ہے اور دوسری نے اس ارضی سطح پر آریائی روح کو پیش کیا ہے۔ پہلی سطح پر دیولوں، راکشسوں، جنوں، بھوتوں، جانوروں، درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، شہروں اور جھیلوں وغیرہ کو پوجنے کا ایک عام رجحان دکھائی دیتا ہے اور یہ رجحان براہ راست تہذیب نارولج اور دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہے مثلاً اس سطح پر ہندوستانی گاؤں میں ایک علیحدہ دیوتا یا دیوی کی پرستش کا تصور ابھر رہا ہے۔ ان میں سے بیشتر دیویاں ہیں جو درگا کے اوصاف کی حامل ہیں ان دیویوں میں ماریئم مائی جو موت کی اور مائا جو حیپک کی دیوی ہے بہت زیادہ مقبول ہیں۔ اسی طرح سانپ کی دیوی کانام منسا ہے اور سانپ کی روح ناگ سے موسوم ہے گندھاروتے، اندر کے چاکر ہیں اور اشور دیوتاؤں کے پیری ہیں اور انسانوں کے بدترین دشمن راکشس ہیں۔ پھر بدروحوں کی ایک خاص قسم ہے جو بتیال کہلاتی اور لاشوں میں رہتی ہے اور رات تو بھوتوں پریتوں کی آماجگاہ ہے۔ بھوت جو ہر

Mariyam Mai ۱۰

Manasa ۱۱

Vetala ۱۲

درخت، پرانے مکان، غار یا قبرستان میں سرگرم عمل ہیں اور جو گویا مرے ہوؤں کی روحیں ہیں کہ اپنے
زشتہ داروں کو ڈرانے اور ان سے انتقام لینے کے لیے پاتال سے واپس آگئی ہیں۔ اس سطح پر دیویوں بھوتوں
راکشسوں وغیرہ ہی کا تصور نہیں ملتا بلکہ درختوں، جانوروں، پہاڑوں وغیرہ کو پوجنے کا رجحان بھی عام ہے
ایہ گویا ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے، مثلاً درختوں میں پیل، بڑ، تلسی اور اشوک قابل پرستش ہیں۔
دریاؤں میں گنگا (جو دشنوکے قدموں سے جنم لیتی ہے) سرسوتی اور کرشنا، شہروں میں بنارس، گیار، اُجلین
متھرا وغیرہ، جانوروں میں گائے، بیل، ناگ، بندر وغیرہ اور پہاڑوں میں کیلاش (جو ششوکا پہاڑ ہے) اور
دکنیٹھ وغیرہ کو مقدس اور متبرک سمجھا جاتا ہے۔ گویا ہندومت کی یہ سطح خالص دراوڑی تہذیب کی منظر
ہے اور اس میں ارضی مٹی ہر سے وابستگی کا تصور بھرپور اور توانا ہے۔

دوسری سطح پر تر موڑتی کا وہ تصور اُبھرا ہے جو ہندومت میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔
تر موڑتی، تین دیوتاؤں پر مشتمل ہے۔ دشنوک، برہما اور شیوا ان میں سے برہما خالص آریائی تصور کی
پیداوار ہے۔ یہ دیوتا کائنات کا خالق اور اس کی روح ہے اور اکثر و بیشتر اپنی محبوبہ سرسوتی کے
ساتھ نظر آتا ہے۔ سرسوتی فصاحت، بلاغت اور موسیقی کی دیوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں برہما
ایک غیر ارضی دیوتا ہے جو انسان کی پنچ سے بہت دور کائنات کے لغتی زیرویم کے ساتھ تخلیق
کے عمل میں مصروف ہے۔ تر موڑتی کے اس تصور میں برہما آریا کے لیے ایک علامت ہے اور
دراوڑی جسم میں آریائی روح کے وجود پر وال ہے۔

لیکن تر موڑتی کے باقی دو رکن یعنی دشنوک اور شیوا براہ راست ارضی یعنی دراوڑی تہذیب سے
متعلق ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ ابتدا میں دشنوک آریاؤں کا ایک دیوتا تھا لیکن زیادہ عرصہ گزرنے نہیں
پایا تھا کہ ارضی تہذیب کے کئی ایک دیوتا اس کے ساتھ منسلک ہونے لگے مثلاً ایک زمینی دیوتا واسودیکو
کا نام دشنوک کے ساتھ ویدک دور کے خاتمے کے فوراً بعد ہی منسلک ہو گیا تھا اسی طرح مشرقی مالوہ میں
سنو کی صورت کے ایک دیوتا کی پرستش ہوتی تھی۔ گیتا عہد کے لگ بھگ اس دیوتا کو بھی دشنوک کے ساتھ
وابستہ کر دیا گیا۔ دشنوک کی محبوباؤں میں سے ایک کا نام لکشمی ہے لکشمی دراصل حسن اور دھن کی دیوی ہے
اور اس کے روپ میں ملکوتی عناصر کے بجائے خالص ارضی پہلو اُجاگر ہوئے ہیں۔ مثلاً مہاکوت پران میں
لکشمی کا سراپا ان الفاظ میں بیان ہوا ہے :

اپنے ہاتھوں میں کنول کا ایک ہار تھا جس کے گرد مدھ لکھیاں گھوم رہی تھیں، لکشمی نے اپنا نگہ موڑا، نگہ جس کی سُدرتا ایک لمبائی ہوئی مسکراہٹ کے کارن تھی۔ اس کے گالوں پر کانوں کی سدر بایاں جھلک جھلک کر رہی تھیں اس کی دونوں چھاتیاں بالکل ایک جیسی تھیں اور انہیں صندل کے بڑا سے نے ڈھانپ رکھا تھا۔ اس کی کمر اتنی پتلی تھی کہ نظر ہی نہیں آتی تھی جب وہ قدم اٹھاتی تھی تو اس کے پاؤں سے بندھی ہوئی جھانجھنیں بیکار ایک بول اٹھتی تھیں اور اس کا سارا انگ ایک نہری بیل کے مانند تھا۔

لکشمی کے اس رُوپ کو دیکھ کر معانیہ خیال آتا ہے کہ اردو غزل کی محبوبہ شاید لکشمی ہی کا بدلہ اور وہ رُپ ہے بالخصوص کر کے مہموم ہونے کی روایت لکشمی کے تصور ہی سے ماخوذ ہے۔ دشنوک کی دوسری محبوبہ کا نام بھومی دیوی ہے جو جنم بھومی یعنی زمین کی دیوی ہے گویا دشنوک کے ساتھ زمین، ارضی حُسن اور دھن، دولت کے وہ تمام اوصاف بھی وابستہ ہو گئے جو ارضی تہذیب کا طرہ امتیاز تھے۔

ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق دشنوک ہزار مردوں والے سانپ شیش پر دراز سھندر کی سطح پر بخواب ہے پھر اس خواب کے دوران میں اس کے پیٹ سے ایک کنول نمودار ہوتا ہے اور اس کنول سے برہما جنم لیتا ہے جو اٹھ کر کائنات کو تخلیق کر دیتا ہے۔ روایت کے مطابق دشنوک کو رُپ بدل کر اس دھرتی پر آچکا ہے۔ مثلاً مچھلی، کچھوے، سور، شیر وغیرہ کے رُپ میں اور دشنوک کی جانوروں سے وابستگی کا تصور قابل غور ہے، انسانوں میں رام اور کرشن کے رُپ میں اس کا ظاہر ہونا خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ دشنوک کے ان اوتاروں کو ہندو مت میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان میں سے رام آریائی ذہن سے زیادہ قریب ہے اور اس کے ہاں اخلاقی ضوابط کا احترام بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن کرشن ایک بہت بڑی حد تک اس دراوڑی تہذیب کا علمبردار ہے جسے آریادوں کی دسالت سے روح کا تصور حاصل ہو گیا تھا کرشن کے نشوونما کے لیے اس اوتار کو اسی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ قدیم تامل ادب میں ایک کالے دیوتا، تے آون کا نام ملتا ہے جو مہی بیجا اور گویوں کے ساتھ رنگ ریاں مناتا ہے۔ باشم کا خیال ہے کہ وہ نہ صرف کرشن کی ابتدائی صورت تھی بلکہ غانا وہ دکن کا زرخیزی کا دیوتا بھی تھا

اور اس عقیدے کو غانہ بدوش قبیلوں نے جنوب سے شمال میں پہنچا دیا تھا۔ پھر کرشن کی طبر آم سے واپسی بھی ایک اہم روایت ہے اور طبر آم جسے "ہل یڈھ" کا نام بھی ملا ہے (ہل یڈھ کا مطلب ہے وہ جو ہل سے نہیں تھا، اور اصل زراعت کا دیوتا تھا اور اس لیے زرخیزی کے تصور سے اس کا ایک گہرا تعلق تھا۔ ہرنا کرشن کے تصور کے ساتھ زراعت، زرخیزی اور جنس کی بہت سی صفات وابستہ تھیں اور کرشن اپنے اس روپ میں ہیرو کے روپ سے قطعاً مختلف اور جدا تھا۔ مثلاً روایت کے مطابق دو وار کا (گجرات کا ٹیٹار) میں قلعہ بنانے اور رزمی کو اپنی ملکہ منتخب کرنے کے بعد کرشن اپنے لیے سولہ ہزار بیویاں اکٹھی کر لیتا ہے جن سے اس کے ایک لاکھ اور اسی ہزار بیٹے پیدا ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ کرشن اور رادھا کا معاشقہ نیز گویوں کے ساتھ کرشن کا والہانہ رقص اور جنسی ارتباط، یہ تمام چیزیں اس بات پر وال ہیں کہ کرشن نے ہندو مت میں ابھرنے کے بعد بھی اپنی سب سے بڑی ابتدائی صفت یعنی زرخیزی ہی کا مظاہرہ کیا ہے لیکن یہی کرشن جو زرخیزی، جسم، لذت اور رقص سے متعلق ہے، آریائی اثرات کے تحت بھگوت گیتا کے ذریعے بلند اور ارفع خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے۔ گویا کرشن کا جسم تو درادری ہے لیکن اس جسم نے آریائی روح کے بیج کو بھی اپنے اندر محفوظ کر لیا ہے۔

ترمو رقی کا تیسرا چہرہ شیو کا ہے شیو ابتدا ہی سے ایک درادری دیوتا ہے جس کا وجود اول اول وادی سندھ کی تہذیب میں ابھرا ہوا ملا ہے۔ اس کے بعد رگ وید کا دیوتا رُدر ہے جو شیو کی خصوصیات کا حامل ہے۔ ویدوں میں بعض مقامات پر رُدر کو طنزاً، شیو کے نام سے پکارا گیا ہے۔ بعد ازاں رُدر سے زرخیزی کے بہت سے غیر آریائی تصورات وابستہ ہو گئے اور آخر میں شیو اپنے اصل روپ میں ابھر کر سامنے آگیا۔ شیو کے کردار کے دور روپ قابل ذکر ہیں۔ پہلا یہ کہ وہ موت اور تخریب کا دیوتا ہے۔ جنگ کے میدانوں، گرگھٹوں اور چوراہوں میں رہتا ہے۔ کھوپڑیوں کا ہار پہنتا اور بد ریزہوں اور بھوتوں وغیرہ کا یار غار ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ کیلاش پر بیٹھا ایک یوگی کی طرح گیان دھیان میں مستغرق رہتا ہے؛ چنانچہ شیو کے کردار میں جنگل، تہذیب، الارواح اور مادری نظام کا پر تو بھی ملتا ہے اور ارضی آلائشوں سے اوپر اٹھ کر کیلاش کی بلندیوں کی طرف آنے کا رجحان بھی۔ تاہم اول الذکر نسخ ہی دراصل شیو کا اہم ترین رخ ہے یہ رخ تخریب اور موت کا علمبردار ہے اور اس کے تحت شیو اپنے شرابی ملازمین کی معیت میں ایک ایسا بھیاک ناچ ناچتا ہے جس سے یہ دنیا تباہ ہو جاتی ہے۔ رقص شیو کا ایک امتیازی وصف ہے

اور اپنی حیثیت میں وہ 'نٹ راج' کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ رقص تامل تہذیب کا ایک ضروری جزو بھی ہے۔ شیو کا رقص کے ساتھ اس درجہ وابستہ ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ شیو کے سراپا میں دراوڑی تصورات بدرجہ اتم موجود ہیں۔

شیو کے کردار کا دوسرا ارضی رخ یہ ہے کہ وہ زرخیزی کا دیوتا ہے اور جنسی جذبات کو نمایاں ترین صورت میں پیش کرتا ہے۔ شیولنگ کی پوجا کا تصور وادی سندھ کے زمانے ہی میں عام تھا اور بعد ازاں بھی یہ تصور آج تک ہندومت کے ساتھ وابستہ رہا ہے شیو کی گردن کے ساتھ سانپ چمٹے ہوئے ہیں جو اس کے کردار کے جنسی پہلو ہی کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس کی بیوی کا نام پاروتی ہے۔ پاروتی دراصل شیو کی شگتی ہے پھر اس شگتی کے بھی دو رخ ہیں کبھی تو یہ حُسن اور ملائمت کا مجسمہ ہے اور اپنے اس روپ میں پاروتی، اما، مہا دیوی، سستی، گوری یا ان پورنا کہلاتی ہے اور کبھی اپنی جنسی شدت اور تحریری روپ میں نمودار ہوتی اور دُرگا، کالی، چندمی یا تارا کے نام سے موسوم ہے۔ تامل تہذیب کی دیوی کو رار آری جو جنگ کی دیوی ہے اور میدان جنگ میں لاشوں بربادتی اور ان کے ماس کو کھاتی ہے۔ دراصل دُرگا ہی کی ابتدائی صورت ہے۔ اس اعتبار سے کالی یا دُرگانی الاصل نکلنے والی ماں ہی کا ایک روپ ہے۔ ویسے شیو کی بیوی شگتی اس کی جنسی اور روحانی قوتوں کے لیے ایک علامت بھی ہے لہٰذا اس کا الگ وجود محض شیو کی قوت کو نمایاں کر کے پیش کرنے کی ایک صورت ہے واضح رہے کہ شیو کا مردانہ روپ آریائی تصور حیات کی علامت

۱۔ Devouring Mother

مٹھ شگتی کی قوتوں کو مہادیون غنتر میں شو کی زبان میں یوں بیان کیا گیا ہے۔

تو ہی برہما کی پرپاکرتی سے پرہم آتاب اور بھد بن سے ساری کائنات نے جنم لیا ہے اسے دیادنت! اس دنیا میں جو کچھ بھی ہے متحرک یا سکون تجو ہی سے پیدا اور تیر ہی سہارے قلم ہے، تو سب ظاہر چیزیں کا منبع ہے۔ تو ہم تینوں (شو، برہما اور دشنو) کو پیدا کرنے والی ست تو سب سے بڑی ہے واقف ہے لیکن کوئی تجھ سے واقف نہیں، تو کالی بھی ہے اور تربیتی، دُرگا، شو داسی، بھو دیتی، بیکل، بھیروتی، چنیا مسک ان پورنا۔ مٹھ دیوی اور ملا یا بھی، تو سب شگتیوں کے روپ میں ہے اور سب دیویوں کے جسموں میں موجود ہے تو لطیف بھی ہے اور گرفت بھی ظاہر بھی ہے اور عیب بھی تیرن صورت بھی ہے اور تیری کوئی صورت بھی نہیں! کون تجھے جان سکتا ہے؟

شگتی کا یہ روپ ہندوستانی کلچر کی مادری ابتدا کا ایک اہم ثبوت بھی ہے۔

ہے اور اس کا عورت کا روپ (جو اصل روپ ہے) دراوڑی اثرات کا غلبہ ہے؛ چنانچہ شیوا اور پاروتی کا جنسی ملاپ (جس سے ساری کائنات رزہ براندام ہو گئی) دراصل آریہ اور دراوڑ کے ربط باہم ہی کی ایک صورت تھی۔

عام زندگی میں تخریب، تعمیر کا پیش خمیہ ہوتی ہے، بلکہ تخریب کا یہ عمل ہی تعمیر کو جنبش میں لاتا ہے شیوا کا تخریبی اقدام درحقیقت ایک نئی دنیا کی آمد کا اعلان ہے (شیوا اور پاروتی کے ملاپ میں تخریب کا عنصر نمایاں ہے مایوں بھی جنسی ملاپ اپنی شدید ترین صورت میں ایک بڑی حد تک تخریبی ہوتا ہے اور آج بھی وحشی قبائل میں نر مادہ کو زخمی کر دیتا ہے (کرتھن سے پیار کے دوران میں گویوں کے بدن بھی تو زخمی ہو جایا کرتے تھے) پس پیدکار قص اور تخریبی عمل، جنسی ملاپ اور زرخیزی کے پہلو ہی کو اُجاگر کرتا ہے اور اس لحاظ سے شکوہ ہندوستانی تہذیب کے اس دور کی علامت ہے جب دراوڑی تہذیب آریاؤں کے ہاتھوں جسمانی طور پر زخمی ہو کر ایک نئے پیکیز کو وجود میں لانے کا مقدس فریضہ سرانجام دے رہی تھی۔

(۵)

ہندوستان کی تاریخ تہذیب میں آریا اور دراوڑ کے تصادم سے جو نیا پیکر وجود میں آیا اس نے خود کو سنگ تراشی، نقاشی، مصوری، فن تعمیر، رقص، موسیقی، زبان اور ادب کے مظاہر میں متشکل کیا اور چونکہ اس میں آسمانی اور زمینی عناصر کا امتزاج موجود تھا۔ اس لیے فنون لطیفہ میں بھی اس کا یہ مزاج از خود منتقل ہوتا چلا گیا۔

ہندوستان میں پیکر تراشی کا باقاعدہ آغاز موریہ خاندان کے عہد حکومت میں ہوا۔ موریہ خاندان سے ذرا پہلے سکندر اعظم نے ۳۲۶ ق م میں ہندوستان پر حملہ کیا تھا اور اس سے تقریباً دو سو برس قبل مہاتما بدھ نے انسان کو جہنم جہنم کے چکر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی تھی۔ موریہ خاندان کے بادشاہ اشوک نے بدھ مت اختیار کر لیا اور یوں ہندوستانی آرٹ نے سب سے پہلے بدھ مت کی روح کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کی۔ بدھ مت ایک خالص آریائی رد عمل تھا۔ اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ آرٹ میں دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کا انضمام سب سے پہلے اسی دور میں رونما ہوا۔ ضمناً ملحوظ رہے کہ موریہ حکومت میں یونانیوں کے زیر اثر پہلی بار پتھر کو آرٹ کے سلسلے میں استعمال کیا گیا ورنہ اس سے قبل لکڑی یا مٹی استعمال ہوتی تھی اور اگرچہ پتھر کے استعمال کے سلسلے میں تو یونانیوں کے اثر کو قبول کر لیا گیا تاہم یونانیوں کے اقلیدسی انداز اور انفرادیت کے رجحان کو اس دور میں قبول عام کی سند حاصل نہ ہو سکی۔ اسی لیے موریہ آرٹ دراصل جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کا آرٹ تھا اور اس لحاظ سے اس کے ڈانڈے وادی سندھ کی تہذیب سے جاملتے ہیں۔ انسانی جسم کو پیش کرنے کا رجحان اس دور میں نسبتاً کم ہے اور جو انسانی جسم پیش ہوئے ہیں۔ فن کے اعتبار سے جانوروں کے جسموں کے معیار سے کمتر ہیں۔ جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کے آرٹ کا طرہ امتیاز یہ ہے کہ اس میں جانوروں کے لیے

شفقت، محبت اور ترجم کے جذبات نمایاں ہیں۔ غالباً اس کی وجہ بدھ مت اور جین مت کے اثرات بھی ہیں۔
 دراوڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کا یہ ایک اہم واقعہ ہے اور اس کے نتیجے میں جانوروں کے پیکر حیوانیت
 اور خونخواری کے مظاہر سے نا آشنا نظر آنے لگے ہیں۔

۱۸۵۵ ق م کے لگ بھگ موریہ عہد حکومت کا خاتمہ ہوا اور مگدھ میں سنگھ اور دکن میں آندھرا کی حکومت
 قائم ہو گئی۔ ان میں سے سنگھ کی حکومت ۳۷۲ ق م تک اور آندھرا کی ۲۰۰ عیسوی تک قائم رہی۔ اس زمانے میں
 آرٹ کا وہ فروغ جو اشوک کے عہد میں شروع ہوا تھا، برابر جاری رہا اور اس کے نتیجے میں مہاج، بھارہٹ کاری
 اور ساپچی وغیرہ مکاتب فن وجود میں آتے چلے گئے۔ اس زمانے کے آرٹ میں مذہب بالخصوص بدھ مت کے
 اثرات در آنے لگے تھے تاہم مزاجاً یہ آرٹ ارضی تہذیب اور اس کے منہ پر ہی کا علمبردار تھا؛ چنانچہ اس میں بدھ
 کو ایک علیحدہ ہستی کے طور پر پیش کرنے کا رجحان موجود نہیں بلکہ اسے بہت آسان علامتوں جیسے بڑا درخت، لہجہ،
 خالی تخت وغیرہ کی مدد سے پیش کیا گیا ہے گویا ابھی آوارہ قبائل کا علیحدگی اور انفرادیت کا رجحان بند دستانی
 آرٹ میں نمودار نہیں ہو سکا تھا بلکہ پس منظر اور اس کے مظاہر مثلاً درخت اور جانور سی ترسیل مطالب کا بہترین
 ذریعہ تھے۔ مثلاً بھارہٹ کے آرٹ میں جانوروں کو بڑے فنی حسن کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح سانچے
 عہد کے بہترین آرٹ میں جو ساپچی کے مقام پر سٹوپا میں محفوظ ہے ہندوستانی فضا اور دراوڑی تہذیب کی
 اہم علامتوں اور مظاہر ہی کا عکس پیش ہوا ہے۔ اس آرٹ میں بھی بدھ کو صورت عطا نہیں ہوئی بلکہ محض
 علامتوں سے اس کے وجود کا احساس دلایا گیا ہے لیکن ساپچی آرٹ کا طرہ امتیاز فطرت، اور اس کے مظاہر
 کے لیے بے پناہ محبت کا رجحان ہے جو گویا پتھر کے محبوں میں دھل کر سامنے آ گیا ہے۔ یہ آرٹ تیاگ اور فنی
 کے آریائی رجحان کے بجائے زمین اور جنگل سے وابستگی کے دراوڑی رجحان کا علمبردار ہے یعنی اس میں موضوع کے
 اعتبار سے آریاؤں کے تصورات تو موجود ہیں تاہم مزاجاً یہ زمین اور اس کے مظاہر ہی سے متعلق ہے۔

ساپچی (مہوپال) کے سٹوپا میں عورت کے برہمنہ جسم کی پیش کش کا رجحان عام ہے۔ یہ جسم بڑا بھرپور
 اور لطیف ہے اور امر اوتی آرٹ کا پیش خیمہ ہے تاہم اس سٹوپا کے آرٹ کا امتیازی وصف بھی جنگل، زمین
 اور اس کے مظاہر ہی کو پیش کرنا ہے۔ ساپچی کے دروازے گویا جنگل کی کتاب کے اوراق ہیں کہ ان پر درختوں
 اور جانوروں کے حسین مرقعے ابھرتے چلے آئے ہیں۔ یہاں بھی جانوروں کے لیے محبت اور شفقت کا جذبہ
 بہت نمایاں ہے۔ یہ جذبہ شامیوں کے آرٹ میں جانوروں کو مجروح کرنے اور یونانیوں کے ہاں ان سے بے نیاز

رہنے کے جذبے سے قطعاً مختلف ہے۔

اسی دوران میں شمال مغربی ہندوستان پر یونانیوں کا تسلط قائم ہو گیا تھا اور اس کے نتیجے میں گندھارا آرٹ وجود میں آچکا تھا اور اگرچہ ۷۵ یا ۸۵ ق.م کے لگ بھگ سکائٹوں نے ہندوستان پر حملہ کر کے یونانیوں کو نکال دیا اور اپنی حکومت قائم کر لی تاہم گندھارا آرٹ کا فروغ ان کے عہد حکومت میں بھی جاری رہا۔ ان کی حکومت کٹش کی حکومت کہلاتی اور کٹشک ان کا سب سے بڑا بادشاہ تھا جس کی سلطنت پنجاب اور گندھارا کے علاقوں پر مشتمل تھی۔ کٹش بادشاہوں کے گندھارا آرٹ کو فروغ دینے کی وجہ غالباً یہ تھی کہ ان کے ہاں یونانیوں کا ساتھ رکھنا اور انفرادیت کا رجحان ابھر کر نمایاں ہو چکا تھا۔ چنانچہ کٹش حکمرانوں نے نہ صرف گندھارا آرٹ کو اپنے جذبات کی تسکین کے لیے منتخب کر لیا بلکہ ان میں سے بیشتر نے بدھ مت بھی قبول کر لیا۔

گندھارا آرٹ پانچویں صدی عیسوی تک پھلتا پھوٹتا رہا۔ اس آرٹ کا طرہ امتیاز بدھ کے جسم کو پتھر میں پیش کرنا تھا جب کہ دوسرے مکاتب فن میں علامتوں کا استعمال رائج تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس آرٹ میں عورت کے جسم کو اہمیت حاصل نہیں تھی۔ اس کے بجائے بدھ کے مردانہ اندوخال کو واضح کرنے کا رجحان بہت نمایاں تھا۔ چونکہ یونانیوں، آریاؤں اور سکائٹوں کے ہاں پدری اسلوب حیات مسلط تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انہوں نے اپنی روح کی پاکیزہ ترین صورت کو مرد ہی کے روپ میں پیش کیا۔ دوسری طرف ہندوستانی آرٹ جس کی اساس مادری نظام پر استوار تھی۔ عورت کے جسم کو پتھر میں پیش کرتا رہا کہ عورت کا جسم ہی باطن کے اظہار کے لیے موزوں تھا۔ عورت کے علاوہ جانور کو پیش کرنے کا آرٹ بھی گندھارا سکول کا بے حد کمزور پہلو ہے اور اس میں خلوص، جذبے اور لگاؤ کا فقدان ہے۔ گندھارا آرٹ کا زمین سے تعلق بہت کمزور تھا۔ نیز یہ آرٹ جذبے کے بجائے محض تخیل اور روحانی رفعت سے مملو تھا اس لیے ظاہر ہے کہ زمین سے تازہ خون نہ ملنے کے باعث یہ آرٹ بھی آہستہ آہستہ ہندوستان سے رخصت ہو گیا۔ بعینہ جیسے خود بدھ مت جو اس آرٹ کا سرچشمہ تھا، زیادہ دیر تک یہاں زندہ اور قائم نہ رہ سکا۔

گندھارا آرٹ ایک بڑی متکبدہ تھی۔ لیکن گندھارا آرٹ کے فروغ کے زمانے ہی میں مترا سکول وجود میں آچکا تھا جو گویا گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا۔ مثال کے طور پر مترا سکول کے مجسموں کا سر منڈا ہوا ہے اور لباس جسم کے ساتھ یوں چپکا ہوا ہے۔ جیسے کوئی گیتا کپڑا ہو جس کے خطوط اور زادیوں کو بطور خاص پیش کرنے کا یہی رجحان آگے چل کر گیتا آرٹ کے ننگے مجسموں کے روپ میں نمودار ہوا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو مترا سکول گیتا آرٹ کا پیش خیمہ تھا۔ مترا آرٹ کے ہندوستانی ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ اس میں مرد کے بجائے عورت کے جسم کو زیادہ اہمیت ملی ہے اور ہندوستانی عورت کا وہ نمونہ یہاں بھی پیش ہوا ہے جس کے لیے بارہٹ اور سانچی کے سکول مشہور ہیں۔ یعنی بھرے بھرے کو لے، بھر پور چھاتیال پتلی کمر اور کولے کا ایک طرف کو واضح جھکاؤ۔

مترا سکول، گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا اسی لیے مجسموں میں گندھارا آرٹ کی میکانیکی کیفیت بھی ایک حد تک موجود ہے اور وہ طاقت پوری طرح ابھر نہیں سکی جسے گھلاوٹ اور نرمی کے الفاظ سے موسوم کیا گیا ہے اور جو گیتا آرٹ کا امتیازی وصف ہے۔ دوسری طرف امراتقی سکول میں ہندوستان کا ارضی مزاج نسبتاً زیادہ نمایاں ہوا۔ اس سکول کو باسانی سانچی بارہٹ آرٹ اور گیتا آرٹ کے درمیان ایک پل کا نام دیا جاسکتا ہے۔ امراتقی آرٹ کا طرہ امتیاز عورت کے ننگے مجسمے کی پیش کش ہے اور اس مجسمے کی تراش میں ایک انوکھی طاقت اور تازگی درآئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امراتقی آرٹ کے موضوعات عام طور سے بڑھ مت وغیرہ سے مستعار ہیں تاہم یہاں قدم قدم پر زمین میں دلچسپی لینے اور ننگے بدن کی دید سے لطف اندوز ہونے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ سوئی ہوئی عورتوں کا مجسمہ مہربانہ کے سامنے سجھہ کرتی ہوئی ناری کا یا چوری والی عورت کا، اس زمانے کی ہندوستانی عورت کے جسمانی خطوط اس خوبصورتی سے ابھر آئے ہیں کہ فن کار کا زندگی اور اس کے ارضی حُسن کے ساتھ ایک بے پناہ تعلق خاطر باکل عیاں ہو گیا ہے لیکن یہ ارضی حُسن محض گوشت پوست کے جسم تک محدود نہیں امراتقی آرٹ کے پیش کردہ جسم میں روح کا ہلکا سا پرت بھی موجود ہے جو بعد ازاں گیتا آرٹ میں زیادہ نمایاں ہو گیا ہے۔

۱۰ اس کے برعکس گندھارا آرٹ میں مجسمے بعدی لمبوں میں ملبوس ہیں۔

تیسری یا چوتھی صدی عیسوی تک بدیشی حکمرانوں کا تسلط ختم ہو چکا تھا اور گندھ میں گپتا سلطنت وجود میں آگئی تھی یہ سلطنت شمالی اور وسطی ہندوستان کے علاقوں پر مشتمل تھی اور پانچویں صدی کے رابع آخر تک قائم رہی۔ اس کے بعد ساتویں صدی کے وسط میں ایک اور ہندوستانی سلطنت وجود میں آئی جس کا مشہور بادشاہ ہرش تھا۔ اسی طرح دکن میں آندھرا کی حکومت کے بعد پہلوا کی حکومت قائم ہوئی جو آٹھویں صدی عیسوی تک قائم رہی۔ ان تمام ہندوستانی حکومتوں کے تحت آرٹ کے فلاح ہندوستانی پہلوا مہارتے اور ذریعہ پاتے رہے۔

گپتا آرٹ کا زمانہ چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی ہے۔ امراتنی آرٹ نے جسم کی پیش کش میں روح کے عنصر کو بھی ایک حد تک سمیٹ لیا تھا، تاہم ابھی اس میں جذبے کی گراں باری خاصی نمایاں تھی۔ گپتا آرٹ نے گراں باری اور نا آسودگی کے بجائے ایک انوکھی طمانیت، سکون اور روحانی کیفیت کے عناصر کو ابھارا اور یوں جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھانے کی کوشش کی۔ گندھارا آرٹ میں روح کا عنصر موجود تھا لیکن بدھ مت کی طرح یہ آرٹ بھی ایک غیر ارضی کیفیت سے ملوث تھا اور اس لیے اس میں جسم کی ملائمت اور جذبے کی حدت نمایاں نہ ہو سکی تھی۔ دوسری طرف ساپنی آرٹ میں جسم کا وہ پہلو نمایاں ہوا جو جنگل کی فضا یا جذبے کی بوجھل کیفیت سے متعلق تھا۔ لیکن گپتا آرٹ نے ایک ہی جست میں جذبے اور تخمیل، جسم اور روح کو مربوط کر دیا۔ اس طور کہ جسم اپنے ارضی اوصاف سمیت روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ گپتا آرٹ میں جسم لباس سے قطع طور پر آزاد ہو گیا یہ گویا جسم کے روحانی طور پر اوپر اٹھنے کی ایک صورت تھی دوسرے اس آرٹ کے مجسموں میں ایک انوکھی لطافت اور ملائمت درآئی جو روحانی پرواز کی طرف ایک اور اہم قدم تھا۔ تیسرے اس آرٹ پر فطرت بالخصوص جنگل کے گہرے اثرات مرتب ہوئے مثلاً گندھارا آرٹ کے برعکس جس کے مجسموں کی تراش اقلیدس کے اصولوں کے تحت ہوئی تھی، گپتا آرٹ نے کیروں، قوسوں اور دائروں کا تصور براہ راست جنگل اور فطرت کے مظاہر سے اخذ کیا۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ اس آرٹ میں چہرہ پان کے پتے کی طرح پیشانی کمان کے مانند آنکھیں کنول ایسی اور شٹری آم کی گٹھلی کی طرح پیش ہوئی ہے پھر بدن کی ملائمت گائے کے چہرے سے اور مرد کی چھاتی شیر کے جسم کے مائل ہے۔ اسی طرح کولیسے کا ایک طرف کو داغے جھکاؤ کسی لکڑی کے شاخ کے مانند ہے۔ بہر کیف یہ کہنا ممکن ہے کہ جہاں گپتا آرٹ میں جسم کو اس کے فطری انداز میں پیش کرنے کا رجحان اچھا دہاں اس میں ایک ایسی انوکھی روح

بھی پھونک دی گئی کہ اس کا انگ لطف اور ملائمت کا منظر بن گیا جسم میں اس لطافت اور روحانی ملائمت کا سب سے بڑا منظر ہات تھا جسے گپتا آرٹ نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا جسم میں ہات کو وہی حیثیت حاصل ہے جو پودے پر پھول کو حاصل ہوتی ہے اور جس طرح پھول میں پودے کی روح خوشبو بن کر سمٹ آتی ہے اور اس خوشبو سے پودے کی نسل مزاج اور خصوصیات کی نشان دہی ممکن ہے، بعینہ گپتا آرٹ کے ان مجسموں نے ہات کے ذریعے روح کی ساری کسک یا لطافت کو ناظر تک منتقل کر دیا ہے۔ گپتا آرٹ میں ہات کی مدد سے روح کی داستان کو بیان کرنے کا یہ انداز ”بڑھندرا“ کے نام سے موسوم ہے اور اس نے گویا پتھر کے جسم کو روح سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

گپتا آرٹ کے بہترین نمونے اجنتا کے غاروں میں ملتے ہیں لیکن یہاں آرٹ زیادہ تر تصویروں میں دھل کر نمودار ہوا ہے۔ نقاشی کے یہ نمونے دوسری صدی عیسوی سے ساتویں صدی عیسوی کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں اور اس لیے ان پر ساپنی، گندھارا اور امرات کی مکاتیب فن کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں۔ تاہم مزاجاً ان میں سے بیشتر نمونے گپتا آرٹ ہی کے منظر ہیں۔ غاروں کی تصویریں امرات کی آرٹ سے متعلق ہیں جب کہ غاروں کی تصاویر پر گندھارا آرٹ اور گپتا آرٹ کے واضح اثرات مرتسم ہیں۔ لیکن ان غاروں میں اتنا ۵ اور ۲۶ تا ۲۹ جن کا زمانہ ۶۰۰ اور ۶۵۰ عیسوی کے لگ بھگ ہے، اجنتا کی بہترین تصویروں کا گہوارہ ہیں۔ ان ہی غاروں میں ”خوبصورت بدھ“ کی وہ تصویر نظر آتی ہے جس میں نیلا کنول دکھایا گیا ہے اور وہ دلکش تصویر بھی جس میں دو پریمی محبت کے ابدی کیف میں کھوئے ہوئے بیٹھے ہیں۔ یہ تصویریں گپتا آرٹ کی لطافت اور ملائمت کی منظر ہیں اور ان میں اس ہندوستانی فضا کا عکس پیش ہوا ہے جس کا طرہ امتیاز فطرت کی رنگارنگی اور بوقلمونی ہے۔ جنگل کے درختوں اور زندہ توانا جانوروں کے درمیان حسین انسانی جسم اس طرح دکھائے گئے ہیں۔ جیسے کسی نیم تاریک اور سحر انگیز فضا میں مجبوراً ہوں۔ یہ فضا خاص ہندوستانی ہے اور اس لیے آرٹ کے ان نمونوں میں انسان بھی فطرت کے ایک جزو لا ینفک کی حیثیت میں ابھرا ہے۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ ان تصویروں میں ایک انوکھا روحانی پرتو بھی موجود ہے اور ان میں جسم اور جذبے کی بوجھل فضا کسی غیر مرنی نغمے کے زیر اثر شبک، لطیف اور ملائم کیفیات میں دھل گئی ہے۔ گویا اس آرٹ میں جسم اور اس کے مظاہر تو اپنی ساری سندرتا اور بوقلمونی کے ساتھ باقی ہیں اور ان کی صورت گری میں فنکار نے اپنے مومے قلم کا سارا زور بھی صرف کر دیا ہے لیکن ساتھ ہی باطن کی ایک تازہ اور

انوکھی شعاع نے ان اجسام کو روح بھی سٹا کر دی ہے۔ درادڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کی یہ ایک نہایت حسین مثال ہے۔ ان تصوروں میں نیکی عورتیں مہوں ایسے رفتار کی حامل ہیں اور ان کے جسم مختلف حسین زاویوں میں اس طور پیش کئے گئے ہیں کہ سفلی جذبات کے بجائے لطافت اور رفعت کے احساسات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ فن کا معراج بھی یہی ہے کہ وہ جسم سے اپنا گہرا تعلق تو قائم رکھے لیکن ساتھ ہی جسم کے ذریعے روح کی صیغہ ترین مرزش کو بھی خود میں سمو لے۔ اجنتا کی تصاویر میں فن کی یہی صورت ابھری ہے۔ تاہم یہ انداز اسی زمانے میں اجنتا کے علاوہ باغ (گوا بیار) اور سنگریا (نکا) کی تصاویر میں بھی موجود ہے۔

موهنوے کے اعتبار سے گپتا حکومت کے زمانے تک ہندوستانی آرٹ پر بدھ مت کے گہرے اثرات کی نشاندہی ممکن ہے۔ اس آرٹ پر بدھ مت کی ملائمت ارجم دنی اور تیاگ کی خصوصیات اس طور اثر انداز ہوئی ہیں کہ جذبے کا بوجھل پن ایک انوکھی روشنی میں بھیکا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن بدھ مت ایک آریائی ردِ عمل ہونے کے باعث ہندوستانی مزاج سے زیادہ دیر تک ہم آہنگ نہ رہ سکتا تھا۔ اس لیے گپتا عہد کے زمانے ہی میں شیوا اور وشنو کی پوجا کا رجحان نہ صرف عوام پر مسلط ہونے لگا بلکہ آرٹ پر بھی اس کی شعاعیں پڑنے لگیں؛ چنانچہ گپتا آرٹ کے بعد جس ہندو آرٹ کو فروغ نصیب ہوا اس میں نہ صرف موضوع کے اعتبار سے ایک اہم تبدیلی رونما ہوئی یعنی بدھ کے بجائے ہندوؤں کے اوتاروں اور دیوتاؤں کی تصویر کشی کا رجحان ابھرا آیا بلکہ بدھ مت کی رجم دنی اور تیاگ کے بجائے جسم کو ایک انوکھی قوت پاکیزگی اور رفعت تفویض کرنے کا میلان بھی عام ہو گیا۔

ہندو آرٹ کا یہ فروغ تین مکاتب فن کا سرہون ہے۔ مرہٹہ آرٹ، اڑیسہ آرٹ اور کرناٹک آرٹ ان میں سے مرہٹہ سکول (۵۵۰ تا ۹۷۳) کے نمونے ایلوراکے غاروں، ایلینٹھا اور مہابالی پورم، سولی پورم ساپچی، آئی ہول اور بادامی کے مندروں میں ملتے ہیں۔ اڑیسہ سکول (۸۰۰ تا ۱۲۰۰) کے نمونے بھوانیشور پوری، ٹنگ راجا، کجا جوراہو۔ راج رانی اور جگن ناتھ پوری وغیرہ کے مندروں سے متعلق ہیں اور کرناٹک سکول (۱۰۰۰ تا ۱۷۰۰) کے نمونے کرناٹک کے درادڑی مندروں، تجورا مدورا، سری رنکم وغیرہ میں نظر آتے ہیں۔ ان میں سے اڑیسہ سکول میں جسم کی پیش کش کے سلسلے میں ایک گہرے جذباتی ہیجان کے شواہد ملتے ہیں نیز اس آرٹ میں جانوروں کے خصوصیات سے ہم آہنگی کا جذبہ بھی بہت توانا ہے مثلاً کونارک کے سورج کے مندر میں تو منڈ گھوڑوں اور قوز، ایشی کی پیش کش میں حیوانی جذبے کو بڑی خوبی سے

اُٹھایا گیا ہے لیکن ہندو آرٹ کا بہترین مظہر مرہٹہ سکول ہے جس میں جسم اداس کے ارضی پہلو بڑے مثبت انداز میں رفعت اور عزیزا معنی قوت کے مظہر بن کر نمودار ہوئے ہیں اور دراوڑی تہذیب میں آریائی مدح کی آمیزش کے غماز ہیں۔

مرہٹہ سکول کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ مادالی پورم وغیرہ سے متعلق ہے اور دوسرا ایلیورا الفٹا اور بادامی وغیرہ سے۔ مادالی پورم کا ارجن ناتھ جو ایک بڑی سی چٹان کے پورے رخ پر گنگا کے آسمان سے نزول کی کہانی کو پیش کرتا ہے۔ اس آرٹ کا ایک نہایت اہم نمونہ ہے۔ مزاجیہ نمونہ امراتی آرٹ کے گہرے اثرات کا مظہر ہے اور اس میں جانوروں، دیوتاؤں، مانگ اور مانگوں وغیرہ کو پیش کیا گیا ہے۔ جانوروں کی پیش کش کا وہ انداز جس کا آغاز سارناتھ اور ساپچی میں ہوا تھا۔ یہاں اپنے پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ نیز یہاں عورت کے جسم میں بڑی نزاکت، رنگینی اور لطافت ابھر آئی ہے پس اگرچہ اس کا موضوع پرانوں سے مستعار ہے تاہم دراصل یہ زندگی کی بوجھلونی، رنگارنگی اور جسم کے ارضی پہلوؤں کو پیش کرنے کی ایک خوبصورت کاوش ہے اور بنیادی طور پر اس کا تعلق زمین اور اس کے مظاہر سے قائم ہے۔

مادالی پورم وغیرہ کے آرٹ اور ایلیورا الفٹا بادامی وغیرہ کے آرٹ میں اس بنیاد پر ایک قدرِ فاصل قائم کی جاسکتی ہے کہ جہاں اول الذکر مزاجی امراتی آرٹ سے متعلق ہے اور اس میں نزاکت، لطافت بلکہ ایک حد تک نسوانیت نمایاں ہے وہاں مؤخر الذکر آرٹ میں نہ صرف ہندومت بالخصوص ویشنو اور شیو کے تصور کو پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا ہے بلکہ یہاں جسم ایک بے پناہ قوت اور رفعت کا مظہر بھی بن گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس آرٹ میں شیو کونٹ راج کے روپ میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کا تحریمی پہلو بھی نمایاں ہوا ہے۔ تاہم شیو کا گیان دھیان کا پہلو جب وہ پاروتی کی محبت میں کیلاش کی بلندیوں پر بیٹھا ہے اور پاروتی کے ساتھ اس کے جسمانی ملاپ کا پلو جس میں محبت اور لطافت ابھرتی ہے۔ یہ تمام رخ جسم کے ایک ایسے انکسے تدبیری ارتقا کی نشاندہی کرتے ہیں جس میں جسم کی مسرت اور رفعت ابھرتی چلی آئی ہے۔ آرٹ کے ان نمونوں میں ایک ایسی اجتماعی مسرت کا اظہار ہوا ہے جو احساس برتری، گوشت پوست میں مضمر ایک انوکھے مدح جانی پر تو اور نظم و ضبط کی غماز ہے۔ دوسرے نقطوں میں جسم کا ایک الگ مدح جانی ارتقاء آرٹ کے ان

نمونوں کا طرز امتیاز ہے اور یہ عمل مثبت انداز نظر کا حامل ہے۔

ایک اور وغیرہ کی طرح کوناٹک آرٹ میں بھی شیو کی پیش کش کا تقابلی نمایاں ہے۔ شیو کا وہ مثبت جس میں اسے عقل کل کی صورت میں پیش کیا گیا ہے اور جسے عام طور سے دکھنا مورتی یعنی عقل کی تمثیل قرار دیا گیا ہے۔ اس آرٹ کا ایک نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ دوسری کئی مورتیوں میں شیو کوناٹ راج کی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کی اس بے پناہ مسرت کو اجاگر کیا گیا ہے جو اسے تخریب اور تعمیر کے دوران میں حاصل ہوتی ہے۔ یہاں بھی جسم بڑھ کی سی طاقت اور جسم بلی کے جذبے کا عکاس نہیں بلکہ ایک ایسی کیفیت کا علمبردار ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے اسے اپنی لازوال قوتوں کا فزقان حاصل ہو گیا ہے۔ شیو کے ان محبتوں میں رقص کے بہت سے اشارے روح کی رفعت اور جسم کی تنہا کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں مثلاً تڑھ تڑھ یعنی بات کے اشارے کا انداز یہاں بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوا ہے۔ کوناٹک آرٹ میں گویوں کے محبوب کرشن کو بھ بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یوں کہ جسم روح سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ یہاں بھی کرشن کا رقص ہی زیادہ تر فنکار کے پیش نظر ہے تاہم اس رقص میں زمین کے اوصاف اور گوشت پوست کے انسان کے جذبات زیادہ نمایاں ہوئے ہیں تو یاد راوڑی ترمذیب کا اثر ہے

لیکن درادوڑی یا ارضی ترمذیب کے واضح اثرات تو ان تہوں پر مرتسم ہیں جو متھن یعنی جنسی دھار کو پیش کرتے ہیں۔ متھن کا آغاز بارہٹ اور ساپچی کے زمانے ہی میں ہو گیا تھا جب ساکشی اور درشت کے ملاپ کو پیش کیا گیا علامتوں کی زبان میں یہ ملاپ عورت اور مرد کے ملاپ کی ایک صورت تھی پھر ساپچی آرٹ میں متھن کی وہ واضح صورت بھی ابھری تھی جس میں ایک عورت بڑے پیار سے مرد کے بازو کو تھامے ہوئے ہے لیکن اس کے بعد بڑھ مت اور آریاؤں کے اخلاقی ضوابط کے تحت متھن کا پہلو تقریباً ایک ہزار برس تک دبا رہا۔ آٹھویں نویں صدی کے بعد جب بڑھ مت کو زوال ہوا اور ترمورتی کا تصور ابھرایا تو ہندوؤں کے مندروں میں مرد عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی۔ ہندو آرٹ کے تینوں مکاتب میں متھن کے نمونوں کی فراوانی ہے۔

ہندو مندروں میں متھن یا جنسی روابط کی اس صورت کو بعض حلقوں نے سخت نفرت کی نظروں

سے دیکھا ہے اور لہجے جہنی بہ راہ روی، غلاظت اور گناہ کی آماجگاہ قرار دیا ہے اس کے جواب میں جو
 دلائل پیش ہو سکتے ہیں ان میں سے مقبول ترین دلیل کہ امر سوامی کی ہے کہ امر سوامی نے مرد اور عورت (لنگ
 اور یونی) کے اس ملاپ کو بندے اور خدا کے دھماکے کی ایک صورت قرار دیا ہے۔ دوسری طرف پنڈت
 جواسرعل نرود کا یہ موقف ہے کہ ہندوستان میں تنہی نکھار کے ہر دور میں زندگی اور اس کے مظاہر سے
 پوری طرح لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھرا ہے؛ چنانچہ متھن کی یہ صورت بھی اسی نمرے میں شامل ہے
 جس میں دیقی، رقص، ہستوری، تھیٹر اور ادب شامل ہیں۔ پنڈت نرود کے اس نظریے میں بڑی توانائی ہے
 اور یہ اکتساب لذت کے خلائق اس رجحان اور اس کے ارتقاء کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح ایل۔ نظریہ یہ
 ہے کہ مرد اور عورت کا یہ دھماکا مسرت کی پاکیزہ ترین صورت کو ظاہر کرتا ہے اور ایک یہ بھی کہ متھن کے
 مظاہر عام لوگوں، کو مندر اور عبادت کی طرف متوجہ کرنے کا ایک وسیلہ ہیں لیکن متھن کے جوازی میں سب
 سے قرین قیاس نظریہ الین ڈینیئل کا ہے یعنی یہ کہ متھن کے مظاہر دراصل پجاری کی قلبی واردات کا امتحان
 لینے کی ایک صورت تھی۔ اس نظریے کی صداقت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم فوسٹے کا یہ بیان
 پڑھتے ہیں کہ بت ہیں لاٹا کو بعض تعداد دینی جاتی ہیں اور اگر ان تعداد پر کو دیکھنے سے اس کے اندر
 یہ بیان پیدا نہ ہو تو یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ واقعی لاٹا بننے کے قابل ہے اس کے ساتھ اگر یہ بات بھی ملحوظ
 رہے کہ قدیم قبائل میں لڑائی پر روانہ ہونے سے قبل تمام مرد ایک بالکل برہنہ و شیرہ کے نردنا چتے تھے اور
 ان میں سے جو بہتر جذبات سے مفلوج ہو جاتا تھا اسے لڑائی کے ناقابل قرار دے دیا جاتا تھا پھر اگر یہ بھی
 خیال رہے کہ نامبرک مت میں پنج تہتو لین (جوا شراب، انس، گوشت، تھیا، مچلی) اندرا اور متھن کے مدارج
 سے گزرا اس لیے ضروری ہے کہ خواہش سے بچا۔ خواہش کی تکمیل میں مضمر ہے تو ہندو مندروں میں متھن
 کے مظاہر کے پس پشت وہ جذبات برہنہ نظر آئے گا جس کی جڑیں جنگل کے معاشرے اور درادڑی تہذیب میں

A.K. Comarswami - Art & Archetecture of India ۱۰

P. 162

J. L. Nehru - Discovery of India p. 71 ۱۱

Alain Danielou ۱۲

Fohchet - The Erotic Sculpture of India PP. 77-78 ۱۳

اتری ہوئی ہیں۔ فی الواقعہ مہتمن کے منظر ہر ایک بڑی عذک جارد کی رسوم سے مشابہ ہیں اور ان کا مقصد اس خوف کا استیصال ہے جو نجات کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔

سنگ تراشی اور نقاشی کا یہ آرٹ فن تعمیر سے بھی وابستہ ہے اس لیے اس سارے دور کے فن تعمیر پر ایک اجمالی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ داروبندو کے شہروں میں فن تعمیر کا کوئی تاباں ذکر نمونہ محفوظ نہیں اس کے بعد ایک طویل عرصہ تک لکڑی اور مٹی کو تعمیر کے سلسلے میں استعمال کیا گیا؛ چنانچہ اس دور کے فن تعمیر کے نمونے بھی اب نامید ہیں؛ البتہ موریہ دور کے ستون اور ساپچی امراتنی دور کے ستوپے ہندوستان کے فن تعمیر کے اولین نمونے ضرور ہیں۔ پھر گپتا دور سے قبل ہی غاروں کی تعمیر کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا تھا مثلاً بار بار اور نگر جونی کے پہاڑی غار اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں بعد ازاں غاروں میں مندر تعمیر کرنے کا رجحان بھی نمودار ہوا۔ اس کے نتیجے میں میس بھاجا، کانی، ایلورا اور الفٹا وغیرہ میں کئی ایک مندر وجود میں آئے چھٹی سے آٹھویں صدی عیسوی کے ہندوستان میں چانکیہ اور پو بادشاہوں کے عہد حکومت میں مندروں کی تعمیر کا ایک نہایت اہم رجحان ملتا ہے جو آج تک جاری ہے۔ جمالپورم، کیشاش، ماتو، تنجور، راجاراج، مسری رنگم، انگ راج، جگن ناتھ پورم، سرتیہ مندر اور بے شمار دوسرے مندر اسی رجحان کے مختلف منظر ہیں۔

ہندو فن تعمیر کا جائزہ لیں تو اس کے بہت سے دلچسپ پہلوؤں کے سامنے آتے ہیں مثلاً یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہندوؤں کے مندر بڑی مسنوبی سے زمین پر ایستادہ ہیں۔ یوں جیسے دیو سیکل درختوں کی طرح ان کی جڑیں زمین کے اندر اتر گئی ہوں۔ یورپ کے گاتھک فن تعمیر میں عمارت پتلی اور لمبی میں اور کلس اور مینار بتدیج باریک اور لمبے ہوتے اور اوپر کو اٹھتے چلے گئے ہیں۔ اسی لیے ان عمارت کا مجموعی تاثر سنجیدہ اور غیر ارضی ہے جب کہ ہندوستان کے مندروں میں تو ان کی ادر زمین سے وابستگی بہت نمایاں ہے۔ ان مندروں کے مینار بھی اوجھل، مضبوط اور ٹھونگ سے مشابہ ہیں اور بہت زیادہ بلند نہیں انہیں دیکھنے سے حیات ارضی کی رنگینی اور بوقلمونی کا احساس ہوتا ہے نہ کہ زندگی بعد از موت کی غیر ارضی کیفیات کا گویا ہندوؤں کے فن تعمیر میں زمین اور اس سے وابستگی کا وہ رجحان بہت توانا ہے جو در اوڑی تہذیب کا طرہ امتیاز تھا۔

ہندو مندروں کا دوسرا تاباں ذکر یہ ہے کہ ان کی دیواروں، میناروں اور کلسوں پر مینا کاری اور تصویر کشی کی فراوانی ہے یہ مینا کاری ستار کے ہات کی سی نفاست اور صفائی کی آئینہ دار ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ جگہ کے لاتعداد پتوں اور پیروں کے مجموعی تاثر ہی کو پیش کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہندو

مند ایک جنگل سے مشابہ ہے اور اس میں جنگل کا سارا تنوع اور رنگارنگی سمٹ آئی ہے یہ گویا اس ارضی تہذیب کا عکس ہے جس پر جنگل سے گرمی وابستگی کا رجحان مسلط تھا۔ پھر مندر کی تعمیر بھی یوں ہوئی ہے کہ یا تری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ والا نول اور کردوں سے گزرتا ہوا جنگل کی اس کوکھ میں اتر رہا ہے جہاں تاریکی کا راج ہے اور جہاں وہ بُت پڑا ہے جس کی تلاش میں وہ سرگرداں تھا۔

مند ایک گھنے گہرے جنگل کے مانند ہے اور مندر کا کلس یا مینار اس جنگل سے یوں بائبر ہوا ہے جیسے دم رکنے کی صورت میں سر کو بلند کر کے لیے لیے سانس لے رہا ہو۔ لیکن جنگل کی بلیں اس مینار یا کلس کے ساتھ یوں چپٹی ہوئی ہیں جیسے اسے کھینچ کر دوبارہ دھرتی کی آغوش میں لے آنے کی کوشش میں ہوں۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو مندر ہندوستانی کلچر کا صحیح معنوں میں علمبردار ہے کہ یہ درادڑی جسم کی زمین کے ساتھ وابستگی کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ جسم کے سر بلند ہونے کے عزم کو بھی واضح کرتا ہے۔ سنگ تراشی میں اس کی بہترین مثال جین مذہب کے اوتار گویشور کا مجسمہ ہے (دسویں صدی عیسوی میں سوراہن میں بلند و بالا جسم کے ساتھ جنگلی بلیں لپٹی ہوئی ہیں گویا جسم کو زمین کی جانب کھینچ رہی ہیں جب کہ جسم ان بلیوں سمیت روحانی طور پر اوپر کی طرف اٹھتا ہوا نظر آتا ہے۔

(۷۱)

آریہ آثارہ طرام اور متحرک تھے اس لیے زمین کے ساتھ ان کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں تھا۔ وہ گویا یانگ کے دور سے گزر رہے تھے۔ پھر وہ ہندوستان کی اس دراوڑی تہذیب سے متصادم ہوئے جو زمین سے چمٹے رہنے کے باعث زمین کے دور میں مقید تھی۔ یانگ اورین، متحرک اور انجماد، روح اور جسم کے اس تصادم میں آریائی روح، دراوڑی جسم کو تو ختم نہ کر سکی اور یہ ممکن بھی نہیں تھا کیونکہ جسم ایک تازہ پیر کی طرح زمین سے وابستہ تھا بالبتہ یہ روح، جسم کے ساتھ اس طرح چمٹ گئی جیسے شاخ پر پوند لگ جاتا ہے اور یوں دفعتاً رک جانے سے یانگ کی نفا سے ایک حد تک باہر آگئی دوسری طرف دراوڑی جسم، روح سے ہلکدہ چمٹنے کے باعث زمین کی کیفیت سے بیدار ہوا اور اس نے اپنے اندر متحرک کی ایک نئی لہر محسوس کی اور اپنی اس حیاتی کا اظہار فنون لطیفہ کی صورت میں کیا۔ لیکن کوئی بھی تہذیب کلچر کی نت نئی موجوں کے بغیر ناکل بہ ارتقاء نہیں رہ سکتی، دراوڑی تہذیب کو آریائی متحرک سے فروع تو حاصل ہوا لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی نامکن ہے کہ گیارہویں بارہویں صدی کے ہندوستان میں یہ متحرک قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ان حالات میں ایک ایسا واقعہ رونما ہوا جس نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کر دیا اور جس کے باعث ہندوستانی تہذیب کے مظاہر، نقاشی، مصوری، فن تعمیر، ادب، موسیقی وغیرہ ایک بار پھر ایک تخلیقی اہل کی صورت منظر عام پر آ گئے۔ یہ واقعہ تھا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز!

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ۱۲۰۶ء میں ہوئی۔ جب محمد بن قاسم نے سندھ کو فتح کر لیا لیکن اس سلطنت کی بنیادیں کچھ زیادہ مضبوط نہیں تھیں اور یہ جلد ہی ختم ہو گئی، اس کے بعد محمود غزنوی نے کئی بار ہندوستان پر طیار کی لیکن ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز دراصل محمد غوری کی آمد سے ہوا جس نے

۱۱۰۰ء میں اپنے برہمنوں قطب الدین ایبک، اور ہکتیار کی مدد سے ہندوستان کو فتح کر کے دہلی کو اپنا پایہ تخت بنایا۔ مسلمانوں کی یہ سلطنت جسے تاریخ میں پٹیان فرمانرواؤں کی حکومت کا نام دیا گیا ہے ۱۵۲۶ء تک قائم رہی جب بابر نے پانی پت کے میدان میں دہلی کے سلطان کو شکست دی اور مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کر دیں۔ مغلوں کی یہ سلطنت انیسویں صدی تک قائم رہی تاہم دراصل ۱۷۵۷ء میں اورنگ زیب کی وفات پر اس کا زور ٹوٹ گیا اور اس کے بعد ہندوستان بتدریج جنگل کے ابدی اصولوں کے زیر اثر اپنی ابتدائی صورت کی طرف مراجعت کرتا چلا گیا تا آنکہ انگریزوں کی حکومت نے اسے ایک بار پھر اس تہوج سے آشنا کیا جو آریاؤں اور مسلمانوں کے طفیل اسے حاصل ہوا تھا۔ ویسے یہ ایک قابل غور نکتہ ہے کہ ہندوستان کی قدیم دیواری تہذیب کو جن میں متحرک اور اجنبی تہذیبوں کی مینار سے بہرہ آزا ہونا پڑا۔ وہ بنیادی طور پر آریائی یلغار ہی کی مختلف کردہیں تھیں آریہ تہذیب یہ تھی ہی مسلمان جو ہندوستان پر حملہ آور ہوئے ایک بڑی حد تک آریائی خون ہی سے متعلق تھے اسی طرح انگریز بھی ایک بڑی حد تک آریائی یلغار ہی کے ظہور راستے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ہندوستان پر ان کا تلہ سمندر کے راستے ہوا جب کہ اولین آریاؤں اور بعد کے ملوں نے خشکی کے ایک ہی راستے کو اپنے لیے منتخب کیا تھا۔

اپنے پیش رو آریاؤں کی طرح مسلمان بھی بت پرستی کے سخت مخالف تھے؛ چنانچہ ہندوستان میں ان کی آمد سے بت پرستی کے فن کو سخت دھچکا لگا؛ البتہ فن تعمیر اور مصوری پر انہوں نے گہرے اثرات مرتب کیے۔ تا آنکہ مغلوں کے عہد میں یہ فنون ایک نئے مکتبہ فن کی حیثیت میں ابھر آئے جہاں تک فن تعمیر کا تعلق ہے، آریاؤں کی طرح مسلمان بھی آغاز کار میں ہندوستان کی فضا، مزاج اور خوشبو سے بڑی طرح متاثر ہوئے اور ہندو فن تعمیر کی مشاطہ نگینی اور تنوع نے ان کی آنکھوں کو چندھیا دیا لیکن اس مرد کی طرح جو عورت کے سحر انگیز حسن میں گرفتار ہونے کے کچھ عرصہ بعد عارضی طور پر عورت کے زندان سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مسلمانوں نے بھی چودھویں صدی میں ہندو فن تعمیر کے سحر سے چھٹکارا پانے کی کوشش کی؛ چنانچہ دہلی میں علاؤ الدین کا دروازہ ہندوستانی اثرات کے بجائے ایرانی اثرات کا مظاہر ہے۔ اسی طرح تعلقوں کے زمانے میں ہندو فن تعمیر کی بوجھل مینا کاری میں ایک بڑی حد تک نظم و ضبط، صفائی

اور کھلی کھلی کیفیت پیدا ہو گئی پٹھانوں کی حکومت کے آغاز میں ایسی کوئی بات نہ تھی مثال کے طور پر اجیر کی بڑی مسجد تلاتہ قوت اسلام مسجد دہلی اور قطب مینار کی تعمیر میں ہندو فن تعمیر کے گہرے اثرات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اجیر کی بڑی مسجد بقول فرگوسن، ماؤنٹ آئبر کے جین مندر سے مشابہ ہے اور قطب مینار کی تعمیر اور انداز میں بھی ہندو فن تعمیر کی روایات ملتی ہیں۔ اسی طرح دہلی سے باہر بالخصوص احمد آباد ان گجرات کا ٹیپا کی مسجدوں پر ہندو فن تعمیر کے گہرے اثرات مرئسم ہوئے۔ یہاں بعد ازاں چودھویں صدی کے لگ بھگ تحفظ ذات کے جذبے کے تحت مسلمانوں نے شعوری طور پر ایرانی فن تعمیر کو زیادہ اہمیت بخشی یہ ہندوستانی فضا سے فرار کی ایک سعی تھی۔

فرار کا یہ رجحان اکبر کے زمانے تک قائم رہا۔ اکبر نے جب ہمالیوں کا مقبرہ تعمیر کرایا تو ایرانی اسٹائل کو خاص طور پر پیش نظر رکھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہ پایا تھا کہ مغل آرٹ میں ہندوستانی اور ایرانی اثرات کا ایک خوبصورت امتزاج رونما ہو گیا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے آریاؤں نے عارضی فرار کے بعد دوبارہ ہندوستانی فضا سے ایک گہرا رشتہ استوار کر لیا تھا اور ہندوستانی تہذیب میں روح کا اضافہ کر کے اس میں ضم ہو گئے تھے۔ اکبر کے ہاں جنگل، کے نمودار ہونے اور شاہراہوں کو اپنی لپیٹ میں لینے کی کہانی ایک بار پھر دہرائی گئی مثلاً اکبر نے مذہبی عقائد کے سلسلے میں ہندو مت، ہندو فلسفہ، بالخصوص وشنو مت اور جین مت سے گہرے اثرات قبول کیے اور فن تعمیر میں ہندو اور جین اثرات کو در آنے دیا چنانچہ فتح پور سیکری کی عمارات میں ہندوستانی اور ایرانی فن تعمیر کا امتزاج رونما ہوا۔ بالخصوص بلند دروازہ ترکی سلطانہ کے محل اور دیوان خاص میں ہندو اور جین آرٹ کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

جہانگیر نے عقائد کے ضمن میں تو اکبر کا متبع نہ کیا تاہم جہانی سطح پر وہ خالص ہندوستانی فضا سے زیادہ متاثر ہوا۔ ہر گزرتے لمحے سے مسرت اخذ کرنے کی خواہش جو دراوڑی تہذیب کا طرہ امتیاز تھی اور طبعیت کی خونخواری جو جنگل کی زندگی کا امتیازی نشان ہے، جہانگیر کے ہاں ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔ فن تعمیر میں بھی جہانگیر کے زمانے کی عمارات نے ہندوستانی اثرات کو فراخ دلی سے قبول کیا۔ خاص طور پر اکبر اور اعتماد الدولہ کے مقبروں میں ہندوستانی اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن ایرانی اور ہندو آرٹ کا بہترین امتزاج شاہجہان کے دور میں نمودار ہوا اور نہایت خوبصورت عمارات مثلاً موتی مسجد دیوان خاص اور تاج محل عالم وجود میں آئیں۔ ان عمارات میں ایرانی اثرات کی فراوانی ہے تاہم مجموعی

تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ ان عمارات بالخصوص موتی مسجد اور تاج محل میں مردانہ وقار کے پکائے ایک عجیب سا نسوانی حسن اُبھر آیا ہے۔ نسوانی حسن کا یہ ابعاد خالص ہندوستانی مزاج کا پرتو ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔ مسلمانوں نے ہندوستانی فن تعمیر کے علاوہ ہندوستانی مصوری کو بھی تیار کیا۔ بے شک پٹان فرماؤں کے عہد حکومت میں مصوری کو فروغ نہ مل سکا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اسلامی عقاید تصویر کشی کے فن کے متحمل نہ ہو سکتے تھے اور پٹان فرماؤں اسلامی عقائد پر سختی سے کاربند تھے۔ لیکن مغلوں کے ہاں مصوری کو بڑا فروغ ملا۔ بابر جس نے مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کیں، چنگیز خاں اور تیمور کی نسل کا ایک فرد ہونے کے باوجود فنون لطیفہ کا علمبردار تھا۔ غالباً فرغانہ میں ایک طویل عرصہ تک رہنے کے باعث اس نے ایرانی کلچر سے گہرے اثرات قبول کیے تھے اور اس کے ہاں شعر، تصویر اور دوسری حسین اشیاء اور اور تصورات سے لطف اندوز ہونے کا رجحان اُبھر آیا تھا۔ بہر حال جب بابر ہندوستان میں آیا تو اپنے ساتھ مصوری کا ایک نفیس اور شستہ ذوق بھی لایا اور اسی ذوق نے آگے چل کر مغل بادشاہوں کے ہاں مصوری کے فن کو فروغ دیا۔ ہمالیوں، اکبر، جہانگیر اور شاہجہان۔ ان سب کے ہاں تصویر اور نقش سے ایک دامن انس نظر آتا ہے مثلاً ہمالیوں کے عہد حکومت میں ششم مذہب اور عبدالقہد ایسے مصوروں کے نام ملتے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں تبریز کے میر سید علی، عبدالقہد، فرخ جے، دوست، مادھو مسکین، مکند، بگوتی اور رام داس کے نام بہت مشہور ہوئے۔ جہانگیر کے زمانے میں ابوالحسن، استاد منصور نقاش راجپوتوں کی تصویر کشی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا، محمد مراد، شیخ عباسی اور منوہر وغیرہ نے بڑا نام پایا اور شاہجہان کے عہد حکومت میں محمد نادر سمرقندی، میر محمد شمس اور راج انوپ مقبول و معروف ہوئے۔

مغل عہد حکومت کے آغاز میں مصوری کے ایرانی سکول کو فروغ ملا تھا کیونکہ مغل بادشاہ اسی کتبہ من سے آشنا تھے جس کا سب سے بڑا علمبردار بہزاد تھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پایا تھا کہ جس طرح خرد مغل بادشاہوں نے ہندو راجاؤں کے ساتھ رشتے نامتے استوار کر لیے، عقائد کے سلسلے میں بہت کچھ ان سے مستعار یا، فن تعمیر میں ہندوستانی اثرات کو خوش آمدید کہا، بالکل اسی طرح مصوری کے سلسلے میں بھی انہوں نے ہندوستانی اثرات کو عام طور سے قبول کر لیا۔ بہزاد کا سکول کوتاہ قد نقش کا علمبردار

تھا۔ اور اس زمانے کے ہندوستان میں تصویر کشی کی عظیم روایت کا علمبردار اب مصوری کا راجپوت سکول تھا اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ راجپوت سکول بھی کوتاہ قد نقش ہی کا علمبردار بن چکا تھا جس طرح پوٹے کی دو اقسام کی آپس میں پسینہ کرائیں تو جسمانی طور پر ایک بڑی اور تنومند قسم جنم لیتی ہے بعینہ جب دو کلچر اور ان کے منظر ہر ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایک تیسرا نسبتاً توانا اور صحت مند کلچر جنم لیتا ہے مصوری کے سلسلے میں بھی کچھ منظر کے دور میں بھی ہوا جب ہنر آد کا فن راجپوت سکول کے فن سے ہم آہنگ ہونے کے بعد ایک کشادہ، توانا اور زیادہ نفیس صورت میں ابھر آیا۔ چنانچہ منظر کے ہاں مصوری کے کوتاہ قد منظر کے بجائے بڑے کینوس کو استعمال کرنے کا رجحان عام طور سے ملتا ہے۔

منظر کی تہذیب ایک متحرک تہذیب — تہذیب چنانچہ جب یہ ہندوستانی تہذیب سے ہم آہنگ ہوئی تو قدرتی طور پر اس کے اوصاف ہندوستانی تہذیب میں سرایت کر گئے۔ متحرک معاشرے میں انفرادیت نمایاں ہوتی ہے جب کہ سمٹے ہوئے معاشرے میں فرد کے بجائے سماج کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ہندوستانی مصوری یا نقاشی کی روایات کا مطالعہ کریں تو ایک انبوہ کے وجود کا احساس ہوتا ہے جس کے ساتھ فرد ایک فردی پڑے کی حیثیت میں چٹا ہوا نظر آتا ہے۔ اس انبوہ میں صرف انسان ہی موجود نہیں بلکہ پندے، جانور، پودے، براگمش، افسران، وغیرہ بھی نظر آتی ہیں۔ گویا یہ تصویر ساری زندگی کی بوجھوں، تنوع اور فردانی کی تفسیر پیش کرتی ہے۔ اس کے برعکس منظر اثرات کے تحت مصوری کے ایرانی سکول میں فرد کی شبیہ آمار نے کار حجاب زیادہ توانا تھا کہ یہ رجحان انفرادیت کا ایک قدرتی نتیجہ تھا۔ نتیجہ منظر آرٹ میں شدید نگاری کو بڑی اہمیت ملی۔ بے شک ان تصاویر میں درخت، پہاڑ اور دوسری اشیاء بھی اُبھری ہیں تاہم مرکزی حیثیت کسی خاص فرد کے چہرے ہی کو حاصل ہے۔ اس چہرے کی تصویر کشی میں منظر فن کاروں نے اپنا سارا زور صرف کیا ہے اور فرد کی شخصیت کو اس کے تمام اوصاف یا عجوب سمیت منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔

منظر جس خطہ زمین سے آئے تھے، وہاں گھنے جنگل کی وہ دیواریں موجود نہیں تھیں جو نظر کے پھیلاؤ کو روک دیتی ہیں اس لیے ان کے ہاں لہٹ فاصلوں کا ایک شدید احساس جنم لے چکا تھا۔ تصویر کشی میں

یہ احساس اس طور بدلا کہ تصویر کا پس منظر ایک کشادہ اور وسیع صورت میں دھل گیا اور اس میں فاصلے ابھر آئے۔ ہندو تصویروں میں ہر شے گڈڈ ہو کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی تھی لیکن مغل آرٹ کی نشاد میں پس منظر کی گہرائی ابھر آئی اور اشیاء کا درمیانی فاصلہ کشادہ ہو گیا۔ کثرت اور صاف کینوس پر ایک معمولی نقطہ بھی مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ بعینہ جیسے صحرا میں سفر کرتا ہوا ایک فرد پس کائنات کا مرکز قرار پاتا ہے؛ چنانچہ فاصلے کی نمود نے مغل آرٹ میں فرد کی انفرادیت کو کچھ اور بھی واضح کیا اور یوں اس کا ایک الگ مزاج متعین ہو گیا۔

مغل آرٹ میں انفرادیت کا رجحان اور فاصلے کا عنصر تو باہر سے آیا یہ گویا آریائی روح کی ایک صورت تھی، لیکن اس آرٹ کو جسم اور جذبہ ہندوستانی فضا ہی نے مہیا کیا مثلاً اجنبی باغ اور سانچے کے آرٹ میں درختوں، جانوروں اور انسانی جسموں کو پیش کرنے کا جو قری رجحان موجود تھا، مغل آرٹ میں بھی پوری شدت سے نمودار ہوا، خاص طور پر جانوروں کی پیش کش کے سلسلے میں مغل آرٹ نے بڑے تنوع اور رنگارنگی کا مظاہرہ کیا۔ بے شک موضوع کے اعتبار سے ایک یہ تبدیلی ضرور آئی کہ مغل آرٹ میں شکار کے مناظر عام طور سے پیش کیے گئے، جب کہ ہندو آرٹ میں جانوروں سے محبت اور شفقت کا جذبہ سطح پر ابھرا ہوا تھا، تاہم یہ بات مغل آرٹ کے حق میں ضرور کہی جاسکتی ہے کہ شکار کے سلسلے میں شامیوں کی سی خونخواری اور وحشت کے مناظر یہاں دکھائی نہیں دیتے بلکہ جانوروں کی تصویر کشی میں مصور کے ملائم اور کوئل جذبات بھی ابھر آئے ہیں بحیثیت مجموعی جنگل اور اس کے مظاہر کی عکاسی کا جو رجحان مغل آرٹ میں نمودار ہوا، وہ براہ راست ہندو آرٹ کی عظیم روایات سے منسلک تھا۔

ہندوستانی فضا کا مغل آرٹ پر ایک یہ اثر بھی ثبت ہوا کہ اس میں عورت کا جسم ایک بار پھر ابھر کر سامنے آ گیا۔ بے شک مغل سکول کے فن کار نے دربار کی عکاسی کے سلسلے میں مردانہ وقار اور وجہیت کو عام طور سے ملحوظ رکھا لیکن جیسے ہی وہ موضوعات کی تلاش میں دربار سے نکل کر حرم سرا میں پہنچا تو عورت کا ایک ہندوستانی عورت، کا وہ جسم جس کی بہترین عکاسی اجنتا، ایلورا، ساپنی وغیرہ کے آرٹ میں ہوئی تھی ایک بار پھر نگاہوں کا مرکز بن گیا۔ اس جسم کی نیم برہنگی براہ راست ہندوستانی فضا سے مستعار تھی۔ پھر اس جسم کے انگ انگ میں وہ لہجہ، منحصر تھراہٹ اور لنگی ابھر آئی جو ہندو آرٹ میں عورت کے مجسمے کی پیش کش کے سلسلے میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ فی الواقعہ مغل آرٹ میں جسم کے ساتھ گہری

والہنگی کار حجان ہندوستانی آرٹ بلکہ ہندوستانی تہذیب کا ایک نمایاں اثر تھا اور اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے بھی مغل دور میں ہندو آرٹ کے اہیاد کے اقدامات عام طور سے نظر آتے ہیں مثلاً جہاں دربار سے منسلک بیشتر فنکاروں نے مغل بادشاہوں اور درباریوں کی زندگی سے موضوعات اخذ کیے وہاں دربار سے باہر راجپوت آرٹ کا وہ فردغ جاری رہا جس کے ڈانڈے قدیم ہندوستانی آرٹ سے ملے ہوئے تھے۔ راجپوت آرٹ میں نہ صرف کرشن، شچو اور دشنو سے متعلق موضوعات کی عکاسی کی گئی بلکہ اس آرٹ میں جو فضا قائم ہوئی وہ بھی مجموعی طور پر ایک ایسے جادو نگہ کی سی فضا تھی جن میں تمام مرد جانناز تھے، تمام عورتیں خوبصورت شریلی اور محبت کرنے والی تھیں۔ جہاں جانور انسان کے رفیق تھے اور درخت اور پھول دلدہا کی چاپ کے انتظار میں گویا دم بخود کھڑے تھے؛ یہ فضا مخلوق کے لطاف، دجاہت، تندی اور شکوہ سے بالکل مختلف تھی کہ اس پر محبت کا عالم گیر جذبہ پوری طرح مسلط تھا۔

(۷)

دراوڑی تہذیب میں روح کی آمیزش کا تیسرا روپ رقص اور موسیقی کے وہ مظاہر تھے جن میں دراوڑی جسم اور آریائی روح کا امتزاج ایک بنیادی عنصر کے طور پر ابھرا ہوا ملتا ہے۔ مان میں سے پہلے رقص کو لیجئے! رقص کا آغاز جنگل کے معاشرے میں ہوتا ہے جہاں جسم، جذبے کے عریاں اور والہانہ اظہار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ آج بھی قدیم انسانی قبائل میں رقص، جنسی جذبے کے جسمانی اظہار ہی کی ایک واضح صورت ہے۔ لوگ ناچ میں رقص کا یہ ابتدائی روپ آج تک محفوظ ہے۔ میل اظہار ایک بڑی حد تک نگا اور بلا واسطہ ہے اور اس لیے اس میں روح کا عنصر ناپید ہے۔ ابتدائی رقص کا ایک اور امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں ناظر اور منظور، تماشاگر اور تماشا، ایک دوسرے سے جدا نہیں۔ گویا جب قدیم سوسائٹی میں رقص کے لمحے وارد ہوتے ہیں تو سارا قبیلہ ڈھول کی ایک ہی تال پر ناچتا چلا جاتا ہے۔ اس طور کہ ڈھول کی آواز سارے قبیلے کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے اور قبیلے کے ہر فرد کے دل کی دھڑکن اس بڑی دھڑکن میں یوں ضم ہو جاتی ہے جیسے خود فرد اس قبیلے میں مدغم ہو چکا ہے۔ بعد ازاں جب رقص اپنی ابتدائی دھماچو کڑی سے ترقی پا کر اور روح کے عنصر سے آشنا ہو کر فن کے طور پر تک پہنچتا ہے تو قدرتی طور پر ناظر اور منظور، تماشاگر اور تماشا کار میں بٹ جاتا ہے۔ ویسے یہ تقسیم محض سطح کی تبدیلی ہی کو ظاہر کرتی ہے ورنہ تماشا بین یا ناظر بھی اسی طرح تماشا میں شریک ہوتا ہے جسے قدیم قبائلی رقص میں قبیلے کا ہر فرد شامل ہوتا تھا۔ یہ ضرور ہے کہ اب اس کی شرکت عملی اور جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے۔ اسی چیز کو ناظر کی سعی تخلیق مکر کا نام بھی دیا جاسکتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے فن میں اشاراتی عنصر، مدد یا تشبیہ استعارے کی مدد سے جو خلا پیدا

کرتا ہے، ناظر اپنے ذہن اور احساس کی مدد سے اسے پُر کرنے کی کوشش کرتا اور یوں بالواسطہ طریق سے خود فن یا رقص میں شریک ہو جاتا ہے تاہم چونکہ اب اس کی شرکت جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے اس لیے اس کے حظ کی نوعیت بھی ایک بڑی حد تک احساسی اور روحانی ہوتی ہے۔ اسی چیز کو جمالیاتی حظ کا نام بھی دیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ ابتدائی رقص، جذبے کے عریاں اور بلا واسطہ اظہار کی ایک صورت ہے لیکن فن کی صورت میں وہ ایمانی اور رمزیہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ برہنگی اور نیم برہنگی کا یہی فرق فن اور عزیز فن کا مابین امتیاز بھی ہے۔

رقص، قدیم دراوڑی تہذیب کا ایک ضروری عنصر تھا۔ موہنجو دڑو کی کھدائی میں رقصاؤں کے بہت سے ثبت ملے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے دراوڑی تہذیب کے آغاز ہی میں رقص اور تہذیب میں ربط باہم قائم ہو چکا تھا۔ سندھ کے ساتھ دیوداسی کی وابستگی کا یہ تصور افریشیا کی مشترکہ تہذیب کی بھی نشاندہی کرتا ہے کیونکہ قدیم مصر، اور بابل کی عبادت گاہوں میں بھی دیوداسیوں (رقصاؤں) کا وجود ثابت ہو چکا ہے۔ تاہم دراوڑی تہذیب میں رقص، بنیادی عنصر ہونے کے باوجود غالباً جنگلی قبائل کے رقص کی اس ابتدائی صورت سے منسلک تھا جس میں جذبے کے جسمانی اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی اس کا مہتمنا فاضل قوت کے اخراج کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا اور اس لیے اس میں فن کی وہ لطافت اور رخت موجود نہیں تھی جو بعد ازاں آریائی روح کی آمیزش سے اس میں پیدا ہوئی۔

ہندو تہذیب الاضام میں شیو سب سے بڑا اور سب سے پہلا رقص ہے۔ یوں تو شیو کے ساتھ چار اہم اوصاف وابستہ ہیں جیسے سنہارا مورتی، رتخیزی پہلو، دکھنا مورتی (لوگ کا پہلو) انوگرھا مورتی، بخشش کا پہلو اور نرتیہ مورتی (رقص کا پہلو) تاہم یہ حقیقت ہے کہ شیو کے کردار کے یہ تمام پہلو اس کے رقص کی مختلف حرکات ہی سے متعلق ہیں۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ شیو جب رقص کرتا ہے تو اس کے پاؤں کی پہلی ہتھکڑی سے یہ کائنات پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری ہتھکڑی سے یہ تیسری سے تباہ ہو جاتی ہے، اچوتھی ہتھکڑی سے وہ ہر شے کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے اور پانچویں سے ہر شے کو فروان عطا کر دیتی ہے۔ شیو کو اس کی اس حیثیت میں نٹ راج کا نام ملا ہے جس کے لغوی معنی ادا کار ہیں اور رقصاؤں کے بادشاہ کے ہیں۔ ویسے یہ بات دلچسپ اور خیال انگیز ہے کہ یوپی اور بعض دوسرے شمالی علاقوں میں آریائی تسلط کے تحت شیو کو زیادہ تر ایک یوگی کے لباس میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن دوسرے

علاقوں مثلاً بنگال یا جنوبی ہند میں شیو کا تخریب یا رقص کا پہلو زیادہ اہم اور نمایاں ہے مثلاً بنگال اور اس کے ملحقہ علاقوں میں شیو کا تخریبی پہلو جس کی سب سے بڑی علامت کالی ہے، زیادہ مقبول ہے اور جنوب میں جہاں جنگل کے رقص کی روایت زیادہ تو انا تھی، شیو کو زیادہ تر ایک رقص کے لہادے میں پیش کیا گیا ہے۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ شیو کے تخریب اور رقص کے یہ دونوں پہلو اس قدیم دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہیں جس نے تہذیب الارواح کے گہرے اثرات قبول کیے تھے مثلاً ان علاقوں میں شیو کا جو تصور ابھی اس میں ناری روپ زیادہ اہم اور نمایاں تھا اور میاں شیو کی شکتی کو کالی یا ڈرگا کے روپ میں پیش کر کے اس کی پوجا کی گئی۔ بعض حالتوں میں تو شیو کے مردانہ پہلو پر اس کا نسوانی پہلو پوری طرح مسلط دکھائی دیتا ہے اور علامتوں کی زبان میں یہ اس بات پر دال ہے کہ دراوڑی تہذیب نے (جو مادری نظام کی پیداوار تھی) آریائی تہذیب پر (جو پدری نظام کی علمبردار تھی) ایک بڑی حد تک اپنا تسلط قائم کر لیا تھا؛ چنانچہ روایت ہے کہ کالی نہ صرف شیو سے بہتر رقص کرتی ہے بلکہ شیو کی سفید لاش پر ناحق ہے۔ اس روایت میں نہ صرف یہ بات قابل غور ہے کہ کالی کے مقابلے میں شیو کو سفید رنگ تفویض کیا گیا ہے جو دراوڑوں کے کالے رنگ کے مقابلے میں آریاؤں کے سفید رنگ کی طرف ذہن کو متوجہ کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہ جنسی اتصال کی صورت میں فطرت کے ضوابط کے مطابق نہ تو ختم ہو جاتا ہے لیکن مادہ تخلیق کے عمل کو پورا کرنے کے لیے کچھ عرصہ اور زندہ رہتی ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دراوڑی اور آریائی تہذیب کے اس اتصال میں آریائی تہذیب، دراوڑی تہذیب کو روح عطا کر کے خود کو ختم ہو گئی لیکن دراوڑی تہذیب روح کے اس تخم کو اپنے پہلو میں دبائے زندہ رہی۔ قدیم زمانے سے عورت کے ساتھ رقص کی وابستگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ جب برہما کو محسوس ہوا کہ رقص کے بعض پہلو مرد کی گرفت سے باہر تھے تو اس نے اسپرائیں پیدا کیں جنہوں نے رقص کو مکمل کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مہاتما بدھ کی روایت میں مادہ کی رقص بیٹیوں ہی نے بدھ کو سیدھے راستے سے ہٹانے کی کوشش کی تھی اور یہ بات بھی کہ ہندوستان کا خالص دیسی رقص یعنی بھرت نیم بنیادی طور پر ناری کا رقص ہے تو یہ امر واضح ہو جائے گا کہ ہندوستانی نواح اس تہذیب کی پیداوار ہے جس کے پس منظر میں مادری نظام کا تصور بہت توانا اور عورت کی حیثیت بہت اہم تھی۔ آج بھی عورت کا بناؤ سنگھار محبوب نگاہی اور نیم برہنگی اس زمانے ہی

کی یادگاہ ہے جب عورت معاشرے کا مرکز تھی اور بہتر اور خوب تر نسل کی تخلیق کے لیے بہترین مرد کا انتخاب اس کا غنٹھائے نظر تھا۔ اس انتخاب کو (جو بعد ازاں سوہاگر کی رسم بن کر بہت عرصہ زندہ رہا) زیادہ سے زیادہ کامیاب بنانے کے لیے مقابلے کی فضا کو ختم دینا ضروری تھا اور اس لیے عورت نے خود کو دلکش اور تیامت خیز بنانے کی کوشش کی تاکہ مجبوروں کو اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ رقص اس کوشش کی سب سے واضح اور دلکش صورت تھی۔ مثلاً روایت ہے کہ رادھا کرشن کے سامنے رقص کرتی تھی۔ اسی طرح کچی پوری رقص کے باواسدھاپا کے بارے میں مشہور ہے کہ رقص کے دوران میں اسے محسوس ہوتا تھا گویا وہ ایک گولی کی طرح کرشن سے وصل کا خواہاں ہے۔ درادڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کے جہانی اتصال کے بعد جب آریائی روح، درادڑی جسم میں روشنی کی رقی چھوڑ کر خود سنیاں کی طرف مائل ہو گئی تو درادڑی جسم نے محبوب کو پانے کے لیے جو اقدامات کیے ان میں رقص کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی اور رادھا کا کرشن کے سامنے رقص کرنا فلسفے کی زبان میں اس رقص کا مماثل قرار پایا جو پر کرتی پُرش کے سامنے سرانجام دیتی ہے۔ شاید اسی لیے سدھاپا کو محسوس ہوا تھا کہ پُرش مرث ایک ہے، وہ خود اور اس دنیا کے دوسرے انسان محض گویاں ہیں جو اس پُرش (کرشن) کے گرد رقص کر رہی ہیں۔

ہندوستانی رقص میں تنوع، حرکات کی فراوانی اور تقسیم بجائے خود اس بات پر وال ہے کہ ابتدا یہ رقص اس درادڑی تہذیب سے متعلق تھا جو مادری نظام کے تابع ہونے کے باعث تقسیم اور فراوانی کے اوصاف کی حامل تھی۔ ہندوستان میں زمین کی زرخیزی نے جہاں درختوں، جھاڑیوں اور فصلوں کو بے تحاشا اُگنے کی تحریک دی وہاں اس کے باسیوں کے ہاں بھی متحدہ دلیلیوں، دلیوتاؤں، اچیراؤں، راکشوں، اور رشیوں مینوں کے تصور کو ابھارا۔ فی الواقع اس معاشرے کا ہر حصہ خالوں میں بٹ چکا تھا تاہم ان میں سے کسی بھی خانے کی الگ حیثیت نہیں تھی بلکہ ہر خانہ ایک جزو کی طرح کل سے پیوست تھا۔ چنانچہ ہندوؤں کی بشیر مقدس کتابوں کی تخلیق اس طور ہوئی ہے کہ ہر زمانے

میں افراد نے اپنے نام ظاہر کیے بغیر ان میں اپنی تخلیقات شامل کر دی ہیں اور یوں یہ کتابیں مجسم میں برابر برہمتی چلی گئی ہیں۔ فرد کی ذات سے بحیثیت کل (سبے اعتنائی کی یہ روش اس معاشرے کی پیداوار تھی جس میں اصل چیز سماج یا قبیلے کا کل تھا اور جس میں فرد کی کل سے ہٹ کر کوئی حیثیت نہیں تھی ہندوستانی رقص میں بھی تنوع، تقسیم اور فردانی کے یہ عناصر عام طور سے ملتے ہیں مثلاً بھارت زرتیہ شاستر میں رقص کی مختلف حرکات کے سلسلے میں سر کی تیرہ، آنکھوں کی چوبیس، گردن کی نو، ہاتھوں کی ستیسیں اور جسم کی چار حرکات کی نشاندہی کی گئی ہے جسم کی ان چار حرکات یعنی کرن، ریچک، انگ، آہار اور پنڈی بندھ، کو آگے اس طور تقسیم کیا گیا ہے کہ کرن تعداد میں ایک سوا اور آٹھ ہیں ریچک چار ہیں، انگ آہار تعداد میں تیس ہیں اور پنڈی بندھ رقص کے مختلف ٹکڑوں کی مجموعی صورت کا نام ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ بھارت زرتیہ شاستر کے بعد بھی ان حرکات میں اضافے ہوئے ہیں۔ نئی الواقعہ ہندوستانی رقص ایک درخت سے مشابہ ہے اور تنوں، ٹہنیوں، شاخوں، پتوں، کلیوں اور پھولوں میں تقسیم ہوتا چلا گیا ہے۔ پھر یہ رقص محض جسم کی حرکات تک محدود نہیں رہا بلکہ اس میں سنگیت کے چاروں عناصر یعنی انگ، راجک، ساتوک اور آہاریہ بھی شامل ہیں۔ ان میں سے انگ، انگ، جہم کے کسی حصے کی مدد سے جذبے کے اظہار کی ایک صورت ہے، راجک، آواز کی مدد سے ساتوک مسکراہٹ، آنسو وغیرہ کی مدد سے اور آہاریہ زیور اور لباس کی مدد سے جذبے اور خیال کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ ان تمام باتوں سے ہندوستانی رقص کی بوقلمونی، رنگارنگی، تنوع اور زرخیزی کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔

اودے شکر سکول اور ٹیگور سکول سے قطع نظر ہندوستانی رقص کے چار بنیادی مکتبوں کا تذکرہ ناگزیر ہے کہ ان کے مطالعہ ہی سے ہندوستانی رقص کے تدریجی ارتقاء کی نشاندہی ممکن ہے ان میں سے کٹھک، مانج جسے لکھنؤ کے کالکا اور بنڈا اور ان کے بعد لچھن، مہاراج اور شمشو مہاراج نے فروغ بخشا، رقص کی وہ صورت ہے جس میں تال اور تھاپ ہی کو تمام تراثیت حاصل ہے اس رقص کی حرکات کسی خاص جذبے یا خیال کی عکاسی نہیں بلکہ جسم کے جذباتی تھوج کا ایک واضح نمونہ ہیں بنیادی

طور پر یہ رقص اس ابتدائی رقص سے متعلق ہے جو قدیم سوسائٹی کے جسمانی اظہار کی ایک واضح صورت تھی اور جو گویا لوزر کی تکرار کے تحت ایک ہی دائرے میں گھومتا چلا جاتا تھا چونکہ مادری نظام خود ایک بیج کی طرح دائرے میں گھومتا ہے اور اس میں جہت اور سمت کا فقدان ہے۔ اس لیے جنگل کے رقص میں بھی خیال کا عنصر ناپید ہے۔ بے شک کٹھک ناز ابتدائی رقص سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ ہے اور اسے نن کا درجہ بھی یقیناً حاصل ہے تاہم ابتدائی رقص کے جذباتی متوجہ سے وابستہ ہونے کے باعث اور محض پاؤں کی مخصوص حرکات کا منظر ہونے کی وجہ سے اس میں روحانی کیفیت ہم پہنچنے کی سکت اس قدر نہیں جتنی رقص کے دوسرے مکاتب میں!

منی پور رقص اس سے اگلا قدم ہے۔ اس رقص کا مرکزی خیال کرشن اور رادھا کے عاشقہ سے مستعار ہے اور اس رقص کی ہر پیش کش میں کرشن رادھا کے عشق کی داستان کا کوئی نہ کوئی واقعہ پیش ہوتا ہے تاہم بنیادی طور پر اس رقص میں سرسرت اور بھبت کے والمازا اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے۔ مثلاً اس رقص کی ایک اہم پیش کش لائی ہار دبا کے لغوی معنی ہی دیوتاؤں کے ساتھ ہنسی کھیل کے ہیں اور اس میں اعتساب اور ضبط و اتقاع کو عارضی طور پر بالائے طاق رکھ کر محبت کے جذبے کے کھلم کھلا اظہار کو تحریک دی گئی ہے، ویسے یہ ایک عجیب بات ہے کہ آریاؤں کے اخلاقی ضوابط ہمیشہ عوام کے اذہان پر مسلط رہے لیکن ان کے دلوں نے انہیں کبھی تسلیم نہ کیا چنانچہ جب کسی، عارضی طور پر بھی، اس بوجھ میں کمی واقع ہوئی تو دل بے اختیار ناز اٹھا ہولی اس کی بہترین مثال ہے کہ اس روز آریائی منابظ اخلاق کے دبیز پردوں کے نیچے سے خالص ہندوستانی جذبہ اپنی برہمنہ حالت میں باہر آتا اور سب بھاری بھادوں کو رنگین پانی سے جگودیتا ہے۔

کٹھک ناز آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کے انضمام کا نتیجہ ہے۔ اس طور کہ اس میں جسم روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا ہے اور اب روحانی بندیوں کا طالب ہے۔ یہ رقص دراصل ڈرا کے اور رقص کے امتزاج کو پیش کرتا ہے اور اس میں جسم اپنی مختلف حرکات کی مدد سے ہندوؤں کی مقدس کتابوں کی کوئی کمانی ناظرین تک پہنچاتا ہے لیکن مزاجانہ رقص آریائی نظریات کا سلیخ ہے اور اس میں عام طور سے "ناپاک"، "پرناک"، "کی فتنہ" کو پیش کیا گیا ہے۔

لیکن خالص ہندوستانی مزاج کا علم بردار بھرت نرقم رقص ہے۔ نہ صرف یہ کہ بھرت نرقم اپنے ابتدائی رُوب میں محض عورت کے رقص کی ایک صورت تھی بلکہ اس میں بھگتی رس کے اُس عنصر کی بھی فراوانی ہے جو بنیادی طور پر مرد کے لیے عورت کے پریم کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس رقص میں عورت (اور اب مرد بھی) اگر طہن کی آرزو میں رقص کٹاں ہے۔ وہی چیز جس نے مذہب میں بھگتی کا رُوب دھارا، رقص میں بھرت نرقم کے بادلے میں ظاہر ہوئی۔ روایت کے مطابق بھرت نرقم کا موجد بھرت مٹی ہے۔ نیز یہ کہ برہمانے چاروں ویدوں سے مختلف عناصر لے کر تیاوید، تخلیق کیا اور بھرت مٹی کو اس کا اپدیش دیا۔ بھرت مٹی نے بعد ازاں شیو کے سامنے رقص کیا اور شیو نے منڈو کو بلا کر بھرت مٹی کو اس سلسلے میں مزید ہدایات دیں۔ بعض لوگ بھرت نرقم کے آغاز کی اس کہانی کو نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ بھرت کا لفظ تین حروف پر مشتمل ہے بھ، ر، ت۔ ان میں سے بھ بھاڈیا رس ہے، ر سے مراد راگ یا راگنی ہے اور ت تال کا مخف ہے۔ ضمناً طوفا رہے کہ بھاڈ سے مراد وہ خیال یا واقعہ ہے جو رقص کا بنیادی عنصر ہے اور جس کا اظہار مڈایا انڈ بھاڈ (جو جسم کی مختلف حرکات کا دوسرا نام ہے) سے ہوتا ہے۔ رس سے مراد وہ جمالیاتی خطا ہے جو ناظر اس بھاڈ سے حاصل کرتا ہے۔ ہندوستانی رقص بلکہ ڈراما اور ادب بھی بھاڈ اور رس کے اس نظریے کے تحت ہی تخلیق ہوئے ہیں۔

عمر جمی اعتبار سے یہ کہنا چاہیے کہ ابتدائی دراوڑی رقص لوگ ناز سے مختلف نہیں تھا۔ اس کا مقصد محض فاضل قوت کا اظہار تھا اور بس! لیکن جب دراوڑی اور آریائی تہذیبیں ایک دوسری سے متصادم ہوئیں تو دراوڑی رقص میں روح کا عنصر شامل ہو گیا اور اس نے محبت اور بھگتی کے جذبے کے اظہار کے لیے خود کو وقف کر لیا۔ تاہم رقص کی وہ صورتیں جن پر اخلاقی ضوابط مسلط تھے، فنی طور پر رقص کی ان صورتوں سے کم تر ثابت ہوئیں جن میں جسم نے محبت کے جذبے سے مملو ہو کر روح کے مارج تک

پہنچنے کی کوشش کی تھی۔ بھرت نیتیم جس کے علمبرداروں میں دکنی، بالائی، سرسوتی، رام گوپال، سوانند
 وغیرہ مشہور ہیں، رقص کی اسی فنی رفعت کی ایک صورت ہے !

(۸)

ہندوستانی رقص کی طرح ہندوستانی سنگیت بھی جسم اور روح، دراوڑ اور آریہ کے ملاپ کی پیداوار ہے۔ روایت کے مطابق سنگیت کو برہما نے تخلیق کیا لیکن شیو نے اسے عام کیا، مہرت رشی نے یہ علم اسپر ادھ تک پہنچایا اور نارورشی نے آسمان کی اس دھول سے خاک کے باسیوں کو روشناس کیا بعض لوگ مہادھو کو اس کا خالق سمجھتے ہیں اور ایک روایت یہ بھی ہے کہ موسیقی کو موسیقار نامی پرندے سے اخذ کیا گیا ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے سلسلے میں پرندے کی روایت زیادہ قرین قیاس سے کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ واقعہ ایسا کوئی پرندہ بھی تھا جس کی چونچ میں پانچ سوراخ تھے اور ان سوراخوں سے سُرنگے تھے ان سے مختلف راگ اور راگیناں مرتب ہو گئی تھیں بلکہ صرف اس قدر کہ ہندوستانی موسیقی کے آغاز کا جنگل کی فضا سے گہرا تعلق ہے اور جنگل کے سنگیت میں پرندوں کے چھپانے کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے قدیم زمانے سے ہندوستان اسی کلچر کا علمبردار رہا ہے جس کے بنیادی عناصر جنگل، بارش اور اس کے نتیجے میں پیدائش اور فراوانی ہیں جنگل اور زمین سے ہندوستانی کلچر نے جو اثرات قبول کیے، ہندو مذہب، مہرت تراشی، مصوری اور رقص وغیرہ کے سلسلے میں ان کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ہندوستانی سنگیت کے سلسلے میں بھی دیکھئے کہ جنگل کی آوازوں ہی نے اس کی بنیاد کو ترتیب دیا ہے مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ ہندوستانی سنگیت کے سات سُر سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی (جنہیں پنک کا نام ملا ہے) سات مختلف جانوروں کی آوازوں سے ماخوذ ہیں جیسے کھرج (سا)، مور

کی آواز سے، رکھب (رے) پیپے کی آواز سے، گندھار (گا) بکری کی آواز سے، مدھم (ما) گنگ کی آواز سے، پنچم (پا) کوئل کی آواز سے، ادھیوت (دھا) گھوڑے کی آواز سے اور نکھاد (نی) امانی کی آواز سے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ہندوستانی سنگیت کی سالوں بنیادی آوازیں جنگل کی آوازوں ہی سے متعلق ہیں۔

جنگل نے ہندوستانی سنگیت کو سات بنیادی سُری عطا نہیں کیے بلکہ اسے آوازوں کی وہ رنگارنگی، بولچلونی، تنوع اور تعداد بھی بخش جو جنگل کا امتیازی وصف ہے جنگل درختوں، پتوں، جانوروں اور کڑیروں، مکوڑوں ہی کی آماجگاہ نہیں بلکہ لاکھوں اور متنوع آوازوں کا مسکن بھی ہے۔ ان آوازوں میں سے ہر آواز اپنی انفرادیت کے باوجود جنگل کے نغمے کا ایک جزو ہے بعینہ جیسے جنگل کا ہر درخت اپنی بلبل حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی جنگل کے کل ٹکالیک حصہ ہے۔ تاہم جنگل کی ان آوازوں کی تعداد اور تنوع خاص طور پر اہم ہے کہ اس چیز نے ہندوستانی سنگیت میں راگوں اور رائیوں کی تقسیم اور تعداد کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً ہندوستانی موسیقی میں ۷۴ ٹھاتھوں کا ذکر ملتا ہے جن سے ۲۸ ۲۸ ۲۸ حاصل ہوئے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں سُروں کے علاوہ بائیس سُر تیاں بھی مقرر ہیں اور جب ان سُر سُر کی تعداد کو مختلف سُروں کے درمیانی عرصہ میں بڑھایا یا کم کیا جائے تو راگوں کی تعداد میں بے پناہ تغیر ممکن ہے۔ یہی حال تال کا ہے۔ سنگیت تناکر میں تال کی ایک سو اربعہ میں اقسام کا ذکر ملتا ہے۔ اسی طرح موسیقی کے آلات کے سلسلے میں بھی ہندوستانی موسیقی بہت زرخیز ہے کہ یہاں ازمنہ قدیم ہی سے دھول، تاراد، ہوا کے نفاقی آلات کی تعداد اقسام رائج رہی ہیں۔

زرخیزی کے اس پہلو سے جتنی جذبے کا ایک گہرا تعلق ہے۔ ہندوستان کی قدیم تہذیب نہ صرف جنگل کی زرخیزی سے متاثر تھی بلکہ اس پر جسم کے تقاضے بھی مستلزم تھے گویا یہ تہذیب روح کے بجائے جسم کی گرویدہ تھی جنگل سے قریب ہونے کے باعث اس میں عبارت کا عمل محدود لیکن لامتناہی شائبہ اور سامع زیادہ براہِ نگہ تھیں بالخصوص جنگل میں سامع کا نیاں متحرک ہونا انسان کی بقا کے لیے بھی بے حد ضروری تھا، تاکہ وہ جنگلی جانور کی چاپ سے بروقت آگاہ ہو، بہر حال یہ جسم کا معاشرہ تھا

اور جسم کا اہم ترین مقصد نسل کی بقا کے علاوہ اور کچھ نہیں، اور یہی وہ مقام تھا جہاں جنسی جذبے کو فطرت نے ایک خاص اہمیت بخش دی تھی۔ جنسی جذبے کے عمل میں آواز کا کیا منصب ہے اسے زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں تاہم یہ بات طے ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو جسم کے اس بہت بڑے تقاضے (یعنی جنسی تسکین) نے یقیناً متاثر کیا اور اسے ایک خاص مزاج اور ایک خاص بہت عطا کی۔ مثلاً یہی دیکھئے کہ ہندوستانی موسیقی میں ہر راگ کے چاروں کئی کئی راگینیں بندھی ہوئی ہیں جیسے بھیروی کے ساتھ بھیروی، گوجری، ٹوڈی، رالم کلی اور برائی اور مالکولس کے ساتھ بالاشیری، کوکب، پرج، سوہنی اور کھبادتی۔ اس کے بعد ان راگ راگینوں کے پتر یا بیٹے بھی ہیں اور یوں ہر راگ نے اس خاندان یا خوتوں کے ذخیرے کی صورت اختیار کر لی ہے جو قدیم ہندوستانی تہذیب میں بہت توانا تھا۔ موسیقی میں نر اور مادہ کی یہ تخصیص بعض نفاقی آلات میں بھی موجود ہے۔ مثلاً طبلے کے دو ٹکڑے ہیں۔ ایک مادہ جو تنگ ہے اور ڈھیری، کھلاتا ہے اور دوسرا نر جو چوڑا ہے اور ڈھلا کھلاتا ہے۔ مزاجاً بھی ان میں وہی فرق ہے جو نر اور مادہ میں ہونا چاہیے۔ ڈھیری میں ٹھہرنا ہے اور ایک خاص ڈگر پر ایک مخصوص انداز میں رواں دواں رہنے کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ ڈھلا بہت کرا رہا ہے۔ تموجات کو پیش کرتا اور مرد کی نظری بے قراری کا غماز ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ اگر کسی راگ کا غماز نظر سے مطالعہ کیا جائے تو اس کے دو واضح حصے نظر آئیں گے۔ پہلا الاپ (استغناء) اور انترہ کا حصہ جو بلہیت یعنی دھیمی نے میں گایا جاتا ہے اور دوسرا دھت جو تیز نے میں ادا ہوتا ہے۔ راگ میں الاپ کا حصہ جنسی فعل کے اس حصے کے مماثل ہے جس میں پیار اور چھیر چھار کو اہمیت ملتی ہے۔ دھت خالص جنسی فعل کا مماثل ہے اور ایک انتہائی نقطے پر پہنچ کر دوبارہ اس مقام پر آ جاتا ہے جہاں سے اس نے سفر کا آغاز کیا تھا اور یوں جنسی فعل کے آغاز و عروج اور زوال کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی کا ایک بنیادی وصف جو غالباً تہذیب الارواح سے ماخوذ ہے اس میں جادو کا وہ عنصر ہے جس کا مختلف راگوں کے اثرات کی صورت میں عام طور سے ذکر ہوا ہے مثلاً ایک راگ کے بارے میں یہ خیال کہ اس کے گانے سے واقعات شعلے نمودار ہو جاتے ہیں اور مسکینوں کے بارے میں یہ نظریہ کہ اس سے برکھا ہونے لگتی ہے، صاف طور پر اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ ہندوستانی

موسیقی ارتقاء کی کسی نہ کسی منزل پر تہذیب الارواح سے ضرور متعلق تھی اور موسیقی کو باد کی رسوم کے سلسلے میں یقیناً بڑی اہمیت حاصل تھی۔ ہندوؤں میں منتر پڑھنے کی رسم کو اسی عمل کی ایک جھٹکی ہوئی صورت قرار دیا جاسکتا ہے اس کے ساتھ ساتھ ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ہندوستانی راگ ایک تصویری چٹن کرتا ہے جو اس راگ کے مزاج کو واضح کرتی ہے مثلاً ماجہ ایں۔ ایم ٹیگور نے سری راگ کو ایک ایسے عزیز فانی شخص کے روپ میں دیکھا ہے جو اپنی محبوبہ کی معیت میں ایک نہایت خوبصورت چمن میں سے گزرتا ہے اور گزرنے کے دوران میں خوشبو میں بے ہوشے پھولوں کو اکٹھا کرتا جاتا ہے۔ اسی طرح اس نے میگھ کو یوں دیکھا ہے کہ چاروں اُور گٹھا چھائی ہوئی ہے اور بجلی کے کوندے لپک رہے ہیں اور شاہی ہاتھی پر اپنی دلس کو ساتھ لیے وہ نوجوان شہزادہ بیٹھا ہے جو اس راگ کا منظر ہے۔ راگوں کی ان مختلف تصاویر کے پس منظر میں ہندوستان کی دھرتی کی تصویر بھی اُبھری ہوئی نظر آتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے ہندوستانی موسیقی کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس میں جزو د اور کل کا ایک دلکش امتزاج موجود ہے۔ ایک ایسا امتزاج جس میں جزو لمانی طور پر ایک بچے کی طرح کل سے اپنا ہاتھ پھڑا کر ایک زقندی مہرنا ہے اور پھر (جیسے بٹک جانے کے خیال سے خوفزدہ ہو گیا ہو) دوڑ کر دوبارہ کل سے الگ ہونا کا ہاتھ تمام لیتا ہے۔ مثلاً غور کیجیے کہ ہندوستانی سنگیت میں کھرج ہی سب سے اہم اور اچھل مڑے رانچل سے مراد قائم یا جامد سُر کے ہیں باقی سُر وہ کا بذات خود کوئی مقام نہیں بلکہ کھرج کے سہارے اور اس کے تناسب سے مقرر ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ سنگیت میں کھرج (سا) کو قائم کرنے کے بعد جب آپ آگے بڑھتے ہیں تو ہر بار ایک چکر سا لگا کر واپس آتے اور کھرج کا ہاتھ تمام لیتے ہیں۔ اس سے دو باتیں آئینہ ہو جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ کھرج کی حیثیت ماں کی سی ہے جس کی انگلی سے پٹنا ہوا بچہ ہر بار آزاد ہو کر واپس اس کی انگلی سے آچلتا ہے۔ دوسری یہ کہ آزادی کے اس وقفے میں ہی کچھ ایک سیدھی لکیر کو اختیار نہیں کرتا بلکہ ایک قوس سی بنا کر واپس کل سے آتا ہے۔ یہ قوس جو ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں مینڈو یا مین گیسٹ کے نام سے موسوم ہے، بڑی اہمیت کی حامل

ہے اور ہندوستانی سنگیت کے مزاج کی نشاندہی کرتی ہے یہی تو س ہندوستانی کلچر کے دوسرے مظاہر میں بھی بہت نمایاں ہے (جیسے بُت تراشی اور مصوری وغیرہ میں) اور اس کا نہایت گہرا تعلق اس پلکار شاخ سے ہے جو جنگل کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ ہندوستانی سنگیت کا بنیادی سُرا ایک شاہراہ کی طرح ہے۔ اب اگر ہر قدم پر اس شاہراہ سے ایک پگڈنڈی نکلے جو ایک خوبصورت سی قوس بنا کر دوبارہ اس شاہراہ میں ضم ہو جائے تو ہندوستانی سنگیت کی ایک واضح صورت لفظوں کے سامنے اُبھر آئے گی: سیلوڈی اسی لیے ہندوستانی سنگیت کا امتیازی وصف ہے کہ اس سنگیت میں جزو ایک علامہ کل میں تبدیل نہیں ہوتا بلکہ صرف اپنی ہستی اپنے وجود کا اعلان کر کے دوبارہ کل کا دامن پکڑ لیتا ہے۔ اس کے برعکس مغربی موسیقی میں تمام سُربیک وقت اپنی اپنی انفرادیت سے دست کش ہوئے بغیر آگے کو بڑھتے ہیں؛ چنانچہ مغربی موسیقی چند ایسی شاہراہوں کے مجموعے کا نام ہے جو ایک دوسرے کے متوازی اور ایک دوسری میں ضم ہوئے بغیر کسی خاص سمت میں رماں دوں ہوں اور ان کی آوازوں سے ہارمونی پیدا ہو رہی ہو دوسرے لفظوں میں مغربی موسیقی کا امتیازی وصف سُربیک انفرادیت ہے۔ یہاں سُربیک کا جزو نہیں بلکہ خود ایک کل ہے اور جب بہت سے کل مل کر ایک نئے کو تخلیق کرتے ہیں تو اس میں جزو کے لائح کے بجائے بڑھتے ہوئے قدموں کی مخصوص تال کا احساس ہوتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی اس لحاظ سے بھی مغربی موسیقی سے مختلف ہے کہ یہ ایک ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جس میں سماجی اقدار کو انفرادی اقدار پر فوقیت حاصل رہی ہے اور فرد سماج کے مقابلے میں بہت کم اہمیت کا حامل رہا ہے تاہم چونکہ جنگل اور دھرتی کے اثرات کے تحت اس معاشرے میں نئے روابط کی تشکیل کا اصول پوری طرح کارفرما ہے اس لیے موسیقی پر اس کا اثر یوں مرتب ہوا ہے کہ سُروں کے نئے نئے غلابا اُبھرتے چلے آئے ہیں اور فرد کی انفرادیت کے منظر عام پر نہ آنے کے باعث اس میں خالص تخلیق کا وہ انداز اُبھر نہیں سکا جو مغربی موسیقی سے خاص ہے۔ ہندوستانی اور یورپی موسیقی کے فرق کے بارے میں راہنما تھ نیگور کا خیال کہ یہ دن اور رات کے فرق کی ایک صورت ہے، بہت وزنی اور خیالی افروز ہے۔ دن کی دنیا میں اجزا مفاہمت اور تضاد کے لحاظ میں مبتلا ہونے کے باوجود ایک وسیع تر مفاہمت کو وجود میں لاتے ہیں جب کہ رات کی دنیا

اور گہری ہے۔ ہندوستانی سنگیت اسی رات سے مشابہ ہے۔ دن، اتحاد، اتفاق اور مفاہمت کو تحریک دیتا ہے جب کہ رات جڑوں کے بھٹکنے اور پھر خوفزدہ ہو کر گل کا سہارا لینے کے منظر کو پیش کرتی ہے۔ اسی لیے مغربی موسیقی کی اساس ہارمونی پر استوار ہے جب کہ ہندوستانی سنگیت مزاجاً میلورڈی کی ایک صورت ہے۔

تاریخ تہذیب کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ جب زمین کے ساتھ چمٹی ہوئی دراوڑی تہذیب آریہ کی متحرک تہذیب سے ہمکنار ہوئی تو اس نے قرب محبوب کی لذت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو اور پامٹھانے کی کوشش کی خود کو ایک بلند تر سطح پر لانے کی یہ کوشش جسم کی نفی کے روپ میں نہیں تھی بلکہ اس کا مقصد جسم کو روح کے مدارج تک اور پامٹھا لینا تھا؛ چنانچہ آریاؤں کی آمد کے بعد ہندوستانی موسیقی کی اس صنف کو بڑا فروغ حاصل ہوا جسے دھرمپن کا نام ملا ہے اور جو پاکیزگی اور رفعت کے حصول کے لیے کوشاں ہے۔ دھرمپن نہ صرف دیویوں اور دیوتاؤں کی حمد ثنا اور ان کی شجاعت، قوت اور بہادری کے کارناموں کا ذکر کرتا ہے بلکہ اس میں با معنی الفاظ کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظ اور معنی میں ایک ربط باہم پیدا کرنے کے حق میں نہیں بلکہ لفظ، ایک بے معنی لفظ کو سُر کی ترسیل کے لیے استعمال کرتی ہے لیکن دھرمپن میں یہ بات نہیں دھرمپن تو گویا دراوڑی جسم میں آریائی روح کے داخل ہونے کی ایک صورت ہے۔

مذہبی پہلو کے تسلط اور روایت کے ساتھ بہت زیادہ وابستگی کے باعث دھرمپن ٹھنڈا سا پیدا ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کی آمد سے ٹھنڈا کی یہ صورت باقی نہ رہی۔ مسلمان نہ صرف عقائد کی دنیا میں ایک کشادہ نقطہ نظر کے داعی تھے بلکہ جسمانی طور پر بھی متحرک اور بے قرار قبائل پر مشتمل تھے۔ ان کے ہاں بٹ شکنی کی روایت نہ صرف مذہبی طور پر زمین کی نفی کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ یہ اس بات پر وال بھی تھی کہ یہ لوگ ادارہ خرابی میں مبتلا ہونے کے باعث زمین کے جادو سے بہت دور تھے۔ بہر حال ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے ایک ایسا ذہنی اور جذباتی متوج پیدا ہوا کہ ہندوستانی معاشرے کا صدیوں پرانا نظام لوٹ کر ایک نئی سطح پر استوار ہو گیا۔ مذہب میں اس کی صورت

ناہک، کبیر، اکبر اور دوسرے مفکرین کی وہ کوششیں تھیں جن کا مقصد ہندو مت اور اسلام میں
مفاہمت کی ایک نفا قائم کرنا تھا، مصوری اور فنِ تعمیر میں اس نئی مفاہمت کا ذکر کیا جا چکا ہے جو مسیحی
میں مسلمانوں کے نظری تحرک نے سنگیت کو ٹھراؤ اور روایت کی نقاسے باہر نکل کر ایک نئی سطح تلاش کرنے
پر لگایا۔ یہ نئی سطح ہندوستانی سنگیت میں خیال کا اظہار اور اس کا ارتقاء تھا۔

”خیال“ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اسے تیرھویں صدی عیسوی میں امیر خسرو نے ایجاد کیا
تاہم اس کی ترقی اور ترویج کے سلسلے میں سلطان حسین شرقی کا نام عام طور سے لیا جاتا ہے (سلطان حسین
شرقی جو پور کے پندرھویں صدی کے شاہانِ شرقیہ میں سے تھے) خیال کا ایک بنیادی وصف اس کی
بے قراری ہے۔ دھڑپ میں صرف ایک تان ہوتی ہے جسے گنگ کا نام دیا گیا ہے لیکن خیال میں لاکھوں
تانیں ابھری ہوتی ملتی ہیں اور اگرچہ دھڑپ میں پن گھیٹ اور قوس نیز کوہل اور تیور سُرور کے
مد و جزر موجود ہیں تاہم اس میں زمزمہ اور مڑ کی موجود نہیں جو خیال کا طرہ امتیاز ہے۔ زمزمہ، مڑ کی
اور تان کی فراوانی نے خیال کو وہ تحرک عطا کیا ہے جو واضح طور پر مسلمانوں کی ذہنی اور جسمانی بڑی بڑی
سے متعلق ہے۔ خیال کے ساتھ کچھ اور جگہ کے بجائے طبلے کا وجود بھی اس پر انگینتی ہی کی نشان دہی کرتا
ہے۔ کچھ اور جگہ میں ٹھراؤ ہے لیکن طبلے کے دو حصے ہیں جن میں سے ایک تو اس ٹھراؤ کا غلبہ دار
ہے مگر دوسرا بے قرار ہے۔ یوں طبلے کے یہ دونوں حصے مل کر منجمد اور متحرک معاشرہ کے ملاپ ہی
کو پیش کرتے ہیں۔

دھڑپ اور خیال کا اہم ترین فرق اس بات میں ہے کہ دھڑپ ایک کہانی پیش کرتا ہے جب کہ خیال اس
کہانی کی مختلف کڑیوں کو بعینہ پیش کرنے کے بجائے انہیں لطیف علامتوں میں ڈھال دیتا ہے۔ دھڑپ میں
بامعنی الفاظ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ دوسری طرف خیال میں لفظ کو جذبے کی ترسیل کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا
یہاں سُر ہی جذبے کی ترسیل کا واحد ذریعہ ہے؛ چنانچہ خیال ایک علامتی رنگ اختیار کر کے سامعین کی سن تخلیق مکرر کر
جیش میں لاتا ہے اور یہ بات ہندوستانی موسیقی کے ابتدائی مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ غور کریں تو ہندوستانی موسیقی
کی تاریخ میں تین اہم مروج دکھائی دیں گے: ”الاپ“ جو بقول شاہد احمد دہلوی ایک ایسا گونگا گانا ہے جسے نئی

شکل دسری گئی ہے: دھوپ جس میں بامعنی لفظ کا، خافہ ہوا اور جو مذہبی جذبات کے اظہار کا موجب بنا اور خیال جس میں متحرک اور متوجہ کا اضافہ ہوا لیکن جس نے الپ کی گونگی کیفیت کو علامتوں کے روپ میں خود سے ہم آہنگ کر لیا۔ بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظوں کے ذریعے جذبے کی ترسیل کے بجائے سُر کے ذریعے جذبے کے اظہار کی تردید تھی لیکن آریاؤں کے ردِ عمل کے تحت اس نے ایک نمایاں مقصد کو اپنا لیا۔ بعد ازاں جب مسلمانوں کی آمد سے انجماد کی کیفیت ٹوٹی تو ہندوستانی موسیقی نے ایک بار پھر اپنے اصل مزاج کو دریافت کر لیا اور بے معنی لفظ کے ذریعے اظہار کی طرف مائل ہو گئی۔ اس کے علاوہ خیال کی ادائیگی کے سلسلے میں عورت کا منصب بھی زیادہ نمایاں ہوا جس طرح ہندوستانی گیت عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت تھی۔ بعینہ خیال سُر کے ذریعے اس محبت کے اظہار کا وسیلہ قرار پایا۔ ثقافتی اعتبار سے دیکھیں تو یہ ہندو تہذیب (جس کی نکلتیں تنگل، جسم اور عورت تھیں) کے روحانی طور پر اتر چکے اور ایک متحرک تہذیب (جو مسلمانوں کی تہذیب تھی) اسے خود کو ہٹا کر کھینے کی کوشش پر وال ہے! چنانچہ اگر اسے آواز کے روحانی ارتقاء کا نام دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔

(۹۱)

دلیسی تہذیب میں روح کی آمیزش کا آخری روپ ہندوستانی زبان اور اس کا ادب تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ یہاں بھی پن اور یا نگ، زمین اور آسمان کے تقادم اور الفصاحم کی صورت ہی ابھر کر سامنے آئی۔ مثلاً ہندوستان کی قدیم بولیوں نے زمین کا منصب منبھالا اور آریاؤں کی زبان 'دیدک' اور مسلمانوں کی زبان فارسی نے آسمان کا فرض ادا کیا۔ اس انتقال میں زمین نے باہر سے بیج تو یقیناً قبول کیا لیکن اس کے بنیادی اوصاف ختم نہ ہوئے؛ چنانچہ اس ملاپ سے جو تفسیری ہستی وجود میں آئی اس کا جسمانی ڈھانچہ تو زمین نے لیا کیا تھا البتہ اب اس میں آسمان (باب) کی کچھ خصوصیات بھی شامل ہو گئیں۔

اس ضمن میں سب سے پہلے زبان کے مسئلے کو بھیجیے۔ لسانیات کے ماہرین نے متعدد زبانوں کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ سامی اور ہند یورپی۔ سامی گروہ میں ارامی، عبرانی اور عربی شامل ہیں اور ہند یورپی میں ٹوٹائی، لاطینی، گیلک، ایوانی، سلاوی، البانی، ہند ایرانی اور آرمینی کو شمار کیا گیا ہے۔ مگر میکس مولر اور جان ہیمز وغیرہ نے زبانوں کے ایک تیسرے گروہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں منگولی، ترکی، انڈی، کنڑی، تیلگو، امل اور ملیاکم وغیرہ شامل ہیں۔ گویا ان علماء کے خیال میں جنوبی ہند کی زبانیں سامی اور ہند یورپی زبانوں سے مختلف اور توراتی گروہ سے متعلق ہیں۔

قدیم زمانے میں ہندوستان کے طول و عرض میں پروٹو آسٹرالائیڈز نسلی کی ایک قوم آباد

تھی جو زبانوں کے اسی قصبے گروہ سے منسلک تھی۔ اس زمانے کے ہندوستان میں تورانی گروہ کی زبانیں رائج تھیں اور چونکہ اس پر دو آسٹرالائیڈ نسل کا تہذیبی ورثہ جنگل اور تہذیب الارواح سے متعلق تھا اس لیے ظاہر ہے کہ ان زبانوں پر اس تہذیب کی چھاپ بھی ثبت ہوگی۔ پھر آریاؤں کی آمد سے کئی ہزار برس قبل بحیرہ روم کے علاقے کی ایک قوم نے ہندوستان پر یونان کی اور پروٹو آسٹرالائیڈ قوم سے دستہ گیریاں ہو گئی۔ اس قوم کی زبان اس علاقے کی نسبت سے جہاں سے اس نے ہجرت کی، یقیناً سامی گروہ سے کسی نہ کسی حد تک ضرور متعلق ہوگی۔ اس بات کے بارے میں دثوق کے ساتھ کچھ کہنا اس لیے ممکن نہیں کہ ان دونوں قوموں کے ربط باہم سے دادی سندھ کی جس تہذیب نے جنم لیا، اس کی زبان کا رسم الخط تعمال پڑھا نہیں جاسکا لیکن دادی سندھ اور شنار کی تہذیبوں میں جو مماثلت دریافت ہوئی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنے والی قوم شنار کی تہذیب سے یقیناً متاثر تھی۔ ضرور ہے کہ اس کی زبان بھی شنار سے متعلق ہوگی۔ بہر حال اتنی بات بالکل واضح ہے کہ اس تصادم میں دیسی زبانوں نے عورت کا فریضہ سرانجام دیا اور آنے والی زبان نے مرد کا ان دونوں قوموں کے ربط باہم سے ایک طرف تو دادی سندھ کی دراوڑی تہذیب وجود میں آئی اور دوسری طرف وہ زبانیں پیدا ہوئیں جن کو جسم تو قدیم ہندوستانی قوم نے مہیا کیا تھا لیکن جنہیں روح آنے والی خانہ بدوش قوم نے عطا کی۔

ایک ہزار پانچ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے پہلی بار ہندوستان پر یونان کی اور دادی سندھ کی دراوڑی تہذیب سے متصادم ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ آریاؤں کی زبان بھی دراوڑی زبانوں سے متصادم ہوئی ہوگی۔ اس سلسلے میں ہورنلے کا خیال ہے کہ آریائی قبائل کی زبان تو صرف ایک تھی لیکن چونکہ وہ دو واضح لہروں میں یہاں وارد ہوئے اس لیے لہجے کے فرق کی بنا پر اس زبان کے دو مختلف روپ منظر عام پر آئے۔ ان میں سے ایک ماگدھی اور دوسرا شورسینی تھا۔ گویا آریاؤں کی زبان صرف ایک تھی جسے ہند آریائی زبان کا نام دینا چاہیے، انسانیات کے بہت سے ماہرین کا خیال ہے کہ یہی ہند آریائی زبان ترقی کرنے کے بعد سنسکرت کہلائی بعد ازاں صورتی تغیرات کے تحت اس زبان نے پراکرت یعنی پالی کا روپ دھارا اور پالی سے چار پر اکرتیں۔ شورسینی، ماگدھی، ہمارا شٹری اور اردھ ماگدھی نکلیں۔ یہ پراکرتیں روپ بدل کر اپ بھراشیہ بن گئیں اور

ان سے بھارت اور پاکستان کی وہ تمام بول چال کی زبانیں پیدا ہوئیں جن میں اُردو بھی شامل تھی۔
 ماہرین لسانیات کا یہ خیال غالباً اس مفروضہ کی پیداوار ہے کہ یہ آریائی زبان ہی تھی جو سما سے
 ہندوستان پر مستط ہو گئی اور اسی نے بعد ازاں روپ بدل کر پراکرتوں اور بول چال کی دوسری زبانوں
 کی صورت اختیار کی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب آریا ہندوستان میں آئے تو انہیں ایک اپنے
 سے بہتر اور ترقی یافتہ تہذیب کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ایک ایسی تہذیب جس کے پاس نہ صرف اپنی
 زبانیں موجود تھیں بلکہ جس نے اپنی زبانوں کے لیے رسم الخط بھی ایجاد کر لیا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں
 کے ہاں زبان کو لکھنے کا تصور تک موجود نہیں تھا۔ دراصل زبان کی تاریخ میں ایک وقت ایسا بھی آتا
 ہے جب وہ ایک بھڑے ہوئے تالاب کا منظر پیش کرتی ہے۔ پھر اچانک باہر سے کسی نئی زبان کا
 کنکر اس تالاب میں اُگرتا ہے جس سے ایک لہری پیدا ہوتی ہے جو دائرے کے ردپ میں پھیلی اور
 برصغیر تالاب کے کناروں تک چلی جاتی ہے بلکہ اکثر و بیشتر ایک ہی کنکر سے یکے بعد دیگرے کئی لہریں
 پیدا ہو کر کناروں کی طرف برصغیر میں مزید برآں باہر سے آنے والی زبان، ٹھہری ہوئی زبان سے
 متصادم ہو کر اپنی ہستی کو توڑنا کر دیتی ہے لیکن ٹھہری ہوئی زبان کو روح کا تحریک ضرور عطا کر دیتی ہے
 یہ کہنا کہ نورد زبان دیسی بھاشا کو ختم کر کے خود ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے، حقائق
 کے بالکل برعکس بات ہے خود تاریخ تہذیب اس بات کی گواہ ہے کہ جب کبھی کوئی ناز بردش
 تہذیب کسی ایسے ملک میں وارد ہوئی جہاں پہلے سے ایک ترقی یافتہ تہذیب موجود تھی تو نورد
 تہذیب ایک نہایت قلیل عرصہ میں اپنے چند سطحی اوصاف اس ارضی تہذیب کو عطا کرنے کے
 بعد خود ختم ہو گئی۔ دوسرے لفظوں میں نورد قبیلے کے افراد تو ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جگہ
 جگہ جم گئے لیکن معاشرے کا جسم اسی طرح برقرار رہا۔ بالکل یہی حال باہر سے آنے والی زبان کا ہے
 کہ وہ اپنے الفاظ دیسی بھاشاؤں کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہو جاتی ہے اور یہ بھاشائیں پھلتی
 پھولتی چلی جاتی ہیں۔ ہندوستان میں ازمنہ قدیم سے یہی کچھ ہوتا رہا ہے بحیرہ روم کے علاقے کی
 قوم جس زبان کو اپنے ساتھ لائی وہ ہندوستانی زبانوں میں ضم ہو گئی۔ اس کے بعد آریہ جس زبان کو
 اپنے ساتھ لائے اس نے بہت جلد دیسی بھاشاؤں سے ایک گہرا ماطہ استوار کر لیا بلکہ حقیقت شاید
 یہ ہے کہ آریاؤں نے کچھ عرصہ کے بعد ہندوستانی بھاشاؤں کو اس حد تک قبول کر لیا کہ خود ان

کی باہر سے لائی ہوئی زبان ان بھاشاؤں میں ضم ہو گئی۔ یہ سلسلہ کئی سو برس تک جاری رہا ہو گا تا آنکہ آریائی ذہن نے دراوڑی زبان اور تہذیب کے اس تسلط کے خلاف ایک شدید احتجاج کیا اور شعوری طور پر اپنی زبان کو بھاشاؤں کے جنگل سے آزاد کرنے اور اسے از سر نو ایک منضبط صورت عطا کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا نتیجہ سنسکرت کے روپ میں ظاہر ہوا سنسکرت کا وجود ایک بڑی حد تک گرائمر نولیسوں کا سر ہون تھا؛ چنانچہ پانچویں سے قبل بہت سے گرائمر نولیس اس سلسلے میں زمین ہموار کر چکے تھے۔ پانچویں نے سنسکرت کو خارجی اثرات سے محفوظ رکھنے کے لیے اس کے گرد بڑی بڑی دیواریں کھڑی کر دیں جن سے یہ کہیں باہر نہ نکلے۔ یعنی سنسکرت کا رشتہ زمین سے منقطع ہو گیا اور یہ عام بول چال کی زبان سے دور ہٹ گئی اور مایا خون نہ ملنے کے باعث آہستہ آہستہ ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی۔ لیکن دراوڑی زبانوں کے تالاب میں جو کنگرا اُگرا تھا اس سے نہ صرف وہ زبان پیدا ہوئی جس میں سنسکرت کو کشید کیا گیا بلکہ وہ پراکرتیں بھی پیدا ہوئیں جو ادبی زبانوں میں دھل کر تبدیلی اپنے مرکز سے دور ہوتی اور مردہ زبانوں میں تبدیل ہوتی چلی گئیں یہ گویا مختلف لہریں تھیں جو آریائی زبان کے تصادم سے پیدا ہوئیں لیکن وہ مقام جہاں سے یہ لہریں پیدا ہوئیں زبان کی اپ بھرنش (یعنی بگڑی ہوئی) صورت تھی۔ بولی جانے والی زبان ہمیشہ کٹھالی میں ہوتی ہے اور ہر نیا قدم یا تجربہ اس کے سرمائے میں اضافہ کرتا اور اسے اوپر کو اٹھاتا ہے۔ جب آریائی تحریک ختم ہو گیا تو مقامی لوہیاں دوبارہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب میں تبدیل ہو گئیں۔ پھر سہلانی آئے اور اپنے ساتھ فارسی زبان بھی لائے جس کے تصادم سے ویسی بولیوں کے تالاب میں ایک بار پھر ایک کنگرا اُگرا اور وہ لہریں پیدا ہوئیں جو مختلف "ہند آریائی زبانوں مثلاً اردو پنجابی، براج بھاشا بنگالی اور مرہٹی وغیرہ کی صورت میں ادبی طور پر پھلتی پھولتی چلی گئیں یہ زبانیں آج بھی ارتقاء کے مختلف مدارج سے گزر رہی ہیں۔

ہندوستان کی پراکرتوں اور ویسی بھاشاؤں میں سنسکرت کے الفاظ کی موجودگی سے یہ خیال عام طور سے پیدا ہوا کہ سنسکرت نے اپنی یلغار میں تمام ویسی بھاشاؤں کو صفحہ خاک سے مٹا دیا اور خود ان کے گھروں میں براجمان ہو گئی۔ یہ بات صرف اسی صورت میں سچ ہو سکتی ہے اگر یہ بھی فرض کر لیا جائے کہ آریائیوں نے ہندوستان کو دراوڑی نسل کے باشندوں سے بالکل صاف کر دیا اور خود ہندوستان کے طول و عرض میں بس گئے۔ یہ بات حقیقت کے خلاف ہے بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ آریہ اور آریہ سے قبل جو لوگ

آئے اور پھر ان کے بعد جو لوگ وارد ہوئے وہ ہندوستان کے ارضی معاشرے میں ضم ہوتے چلے گئے اور ان کا وجود ارضی تہذیب کو ایک ہنگامی تحریک عطا کر کے ختم ہو گیا۔ بالکل اسی طرح جب آریہ ہندوستان کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتے اور بکھرتے چلے گئے تو ان کی زبان میں دیسی بھاشاؤں کو الفاظ عطا کر کے ختم ہو گئی ہوگی۔ ہندوستان ایک وسیع خطہ زمین ہے اور نیم بارانی علاقے میں ہونے کے باعث یہاں افزائش، فراوانی اور تقسیم در تقسیم کا عمل بہت توانا رہا ہے جس طرح اس کے باشندے قدیم ایام سے ذاتوں قبیلوں اور ٹولیوں میں منقسم ہیں۔ بعینہً یہاں کی بوبیاں بھی تعداد میں انگنت اور متنوع ہیں۔ فی الواقعہ میں برصغیر میں قدرتی حد بندیوں کی کمی کے باعث ہر سنگ میل ایک ایسا مقام ہے جس پر چاروں اطراف کے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ یہاں ہر سنگ میل پچھلے سفر کی منزل اور اگلے سفر کا مقام آغاز ہے۔ زبانوں کے ضمن میں اس کا یہ نتیجہ برآمد ہوا ہے کہ یہاں ہر بولی اپنے چاروں اطراف کی بولیوں سے متاثر ہے اسی تاثر و تاثر کے باعث زبانوں کی بولچولی اور تنوع وجود میں آیا ہے۔ آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک ایسی زبان بولتے تھے جو ایک بڑی حد تک یکساں اور غیر مخلوط تھی لیکن جیسے جیسے وہ ہندوستان میں پھیلتے اور زمین پر آباد ہوتے چلے گئے، ان کی زبان ہر دیسی بولی سے ٹکراتی اور اسے اپنے الفاظ عطا کرتی چلی گئی۔ دراز مقامات محض اس لیے سنسکرت کے الفاظ سے بڑی دیر تک محفوظ رہے کہ خود آریہ بہت دیر کے بعد ان علاقوں میں وارد ہوئے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ ہندوستان میں بولی جانے والی دیسی بھاشا نہیں سنسکرت کی بگڑی ہوئی صورتیں نہیں تھیں بلکہ یہ وہ زبانیں تھیں جو آریاؤں کی آمد سے پہلے ہی یہاں بولی جاتی تھیں۔ ان بولیوں سے جب آریاؤں کی زبان متصادم ہوئی تو وہ اپ بھرنش میں تبدیل ہوتی چلی گئیں یعنی کٹھالی میں آگئیں اور ان کے اندر وہ نتوج پیدا ہوا جو بعد ازاں ادبی زبانوں کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔

دیسی بھاشاؤں کے مقابلے میں آریاؤں کی زبان کی کم مانگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصہ تک محض بولی جاتی رہی، حدود میں نہ داخل ہو سکی، چنانچہ رگ وید میں "لکھنے کے عمل" کے بارے میں کوئی واضح اشارہ نہیں ملتا اور ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ ویدوں کو نو سو یا ایک ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ پتی کے سپرد کیا گیا ہوگا۔ تاریخی لحاظ سے ہمیں ہندوستانی پتی کا پہلا نمونہ اشوک کے کتبوں میں ملتا ہے۔ یہ پتی دو طرح کی ہے، برہمی اور گھروشی لسانیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ بعد کی

تمام ہندوستانی پتیاں برہمی پتی ہی سے ماخوذ ہیں۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ وادی سندھ کی تہذیب میں بھی ایک پتی موجود تھی اور تپاس غالب ہے کہ یہ پتی لغظوں اور آوازوں کو محفوظ کرنے کے لیے ہندوستان کے لوگوں و عرفی میں عام طور سے رائج ہو گئی۔ بعض علماء کا خیال ہے کہ برہمی پتی دراصل وادی سندھ کی پتی سے ماخوذ ہے۔ لیکن یہ کہ ہندوستان کی منڈلیوں میں جو لٹرا پتی رائج ہے وہ بھی وادی سندھ کی اسی پتی سے متعلق ہو۔ چونکہ لٹرا اور لٹرا میں بڑی صوتی تناسب ہے اور لٹرا نہ صرف وادی سندھ کی ایک بولی کا نام ہے بلکہ اس کا لغوی مفہوم بھی "مغرب" ہے جو اس برہمی کے "غربی علاقے" یعنی وادی سندھ کی طرف ذہن کو متقل کرتا ہے جس طرح جسم، روح کو اپنے بہت سے سو میں جکڑ کر رکھتا ہے۔ یعنی پتی زبان کی ہر رودٹ اور آواز کو محفوظ کر لیتی ہے۔ خود آریہ خانہ بدوش تھے اور اس لیے ان کی زبان میں جسم کے جادو سے نکاشا تھی۔ دوسری طرف ہندوستان جس پر وہ حملہ آور ہوئے ارضی تہذیب کا گہوارہ ہونے کے باعث ایک جسم کی طرح بوجھل اور ٹھنڈا ہوا تھا اور یہاں پتی یعنی زبان کا جسم پہلے ہی سے ترقی یافتہ اور مضبوط تھا۔ آریادوں کی زبان جب اس پتی میں متقل ہوئی تو اسے ایک ایسا جسم مل گیا جس میں اس کی بے قراری اور متوجہ کو آسیر دینی حاصل ہو گئی (یہ عورت اور مرد کے جنسی اتصال کی ایک صورت تھی) یوں دیکھیں تو وہ مفرد نہ باطل ہو جائے گا جو سنسکرت کو تمام دیسی بھاشاؤں کی ماں قرار دیتا ہے۔

یہاں شاید یہ اعتراض کیا جائے کہ برہمی پتی کی جہت تو بائیں سے دائیں جانب کو ہے جب کہ وادی سندھ کی تہذیب کی پتی دائیں سے بائیں جانب کو لکھی گئی ہے اس لیے برہمی پتی کو خالص ہندوستانی تخلیق قرار دینا کماں تک جائز ہے؟ اس سلسلے میں باشم کا خیال ہے کہ برہمی پتی بھی اپنی اولین صورت میں دائیں سے بائیں طرف کو ہی لکھی جاتی ہے اور اس کے ثبوت میں اس نے آشوک کے بعض کتبوں اور بدھ پر دیش سے نکالے گئے بعض سکوں کا حوالہ دے کر ایک نہایت اہم ثبوت دیا کر دیا ہے۔ برہمی پتی کی بعض دوسری خصوصیات بھی ہندوستانی مزاج کی عکاس ہیں مثلاً یہ کہ وقت کی گزراں کے ساتھ ساتھ اس پتی میں مینا کاری کا عمل تقویت حاصل کرتا رہا اور مینا کاری کا عمل براہ راست جنگل اور مندر سے متعلق ہے۔ مینا کاری کا یہ عمل اس قدر بڑھ گیا کہ غظوں کی پوری سطر کے اوپر نشانات کو طاکا ایک لمبی لکیری لکھنے

دی گئی۔ دیوناگری پتی جو برہمی پتی سے ماخوذ ہے اس لمبی لکیر سے چٹنے کی صورت ہی کو پیش کرتی ہے۔ یہاں یہ بات شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ دیوناگری پتی کو ایک نظر دیکھنے سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کسی لمبی شاخت سے درجنوں بند رنگے ہوئے ہیں چونکہ پتی اور لمبی کے علاوہ آوازیں اور دوسرے تہذیبی عناصر مرہو راست ماحول سے اثرات قبول کرتے ہیں اس لیے دیوناگری پتی کی یہ صورت بھی ہندوستانی جنگل کی ایک تصویر ہی معلوم ہوتی ہے۔ ایک ایسی تصویر جس میں حرکت کے بجائے چٹنے اور لپٹے کا عمل واضح ہے۔ دوسری طرف بعض بدیسی پتیلوں میں لکیر سے اوپر اور نیچے جانے کا عمل نمایاں ہے جو ایک داخلی بلے قراری کی نشاندہی کرتا ہے۔

اشوک کے کتبوں کا دوسرا رسم الخط کھروشی ہے۔ یہ آریہ رسم الخط سے ماخوذ ہے اور آریہ رسم الخط نہ صرف افریشیا کی قدیم ارضی تہذیب کی پیداوار ہے بلکہ اس کی جہت بھی دائیں سے بائیں جانب کو ہے۔ ملاحظہ کیا گیا کی آمد سے قبل سارا افریشیا ارضی تہذیبوں کا گہوارہ تھا بلکہ بعض مثالوں کے باعث اسے ایک ہی عظیم الشان تہذیب کا نام دینے میں بھی قطعاً کوئی حرج نہیں۔ اس ارضی تہذیب میں جہاں فرد زمین سے وابستہ تھا وہاں زبان بھی رسم الخط سے منسلک ہو چکی تھی۔ گویا اسے جسم حاصل ہو گیا تھا۔ کھروشی یا برہمی یا مہوڈرو کی پتی اسی ارضی تہذیب کی پیداوار ہے اور چونکہ ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے سے متعلق ہے اس لیے اکی کا مزاج اور جہت بھی زمین ہی سے متعلق ہے۔ ان تمام پتیلوں کی یہ مشترکہ بات کہ یہ دائیں سے بائیں طرف کو نکلی جاتی تھیں۔ اس ارضی تہذیب کے مزاج ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ آریاؤں کے آنے کے بعد بائیں سے دائیں جانب کی حرکت نمودار ہوئی جس نے ان میں سے بعض پتیلوں کی جہت کو بھی بدلا دیا۔ واضح رہے کہ مارچ کرتی ہوئی فوج لفٹ رائٹ نے حمل میں مبتلا ہوتی ہے نہ کہ رائٹ لفٹ کے حمل میں۔ یقیناً حرکت کا بائیں پاؤں سے کوئی گہرا تعلق ہے جس پر ماہرین کو مزید روشنی ڈالنی چاہیے۔ تاہم دائیں سے بائیں جانب کی حرکت ہی اس دھرتی کی اولین جہت ہے۔ یوں دیکھیں تو اردو رسم الخط ہندوستان بلکہ افریشیا کی قدیم تہذیب کے مزاج سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے۔

ہر چند ہنگ وید کی زبان اور ایران کی قدیم زبان اوستا میں مماثلت موجود ہے تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ مقدم الذکر کے مزاج میں ایسی تبدیلیاں یقیناً پیدا ہو چکی تھیں جو اسے مؤخر الذکر کے مزاج سے متمیز کرتی ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اوستا اور ویدک قدیم آریاؤں کی ایک مشترکہ زبان ہی کے دو مد پتے تو پھر ویدک میں بعض بنیادی تبدیلیاں کس طرح نمودار ہوئیں؟ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ اوستا ایران تک محدود رہی اور اگر اس نے کچھ بیرونی اثرات قبول کیے تو وہ ایران کی دھرتی سے کیے ہوئے گئے لیکن ویدک دیسی بھاشا

سے آکر خرائی اور اس لیے اس پر بہت سی ایسی آوازیں اور عناصر مستطہ ہو گئے جو ہندوستان سے باہر آیاؤں کی زبان میں موجود ہی نہیں تھے۔ تمام ہندوستانی بولیوں (جن میں اردو کو ایک امتیازی مقام حاصل ہے) کے لیے اگر بھاشا کا لفظ قابل قبول ہو تو پھر بھاشا کی یہ چند خصوصیات قابل ذکر ہیں جو دیگر میں درآئیں لیکن جو اوستا اور ادستا کے بعد پہلوی اور پھر فارسی میں ناپید ہیں۔

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ دیگر میں تشدید موجود ہے جب کہ ایران کی زبانیں اس سے نا آشنا ہیں۔ زبان اپنی آوازیں ماحول سے اخذ کرتی ہے اور اس پر زمین کے اثرات پوری طرح مرتسم ہوتے ہیں مثال کے طور پر پشتو میں جو گڑ گڑا ہٹ ہے اس کا تعلق واضح طور پر پہاڑ پر سے پتھروں کے لڑکنے کی آواز سے قائم ہے۔ اسی طرح بھاشا میں جو تشدید ہے اس کا جو جمل پن نرم زمین پر بھاری قدموں سے چلنے اور اس میں نصب ہو جانے کی آواز پر مال ہے۔ ہندوستان کی ارضی اور نیم بارانی تہذیب کا بھاشا پر یہ اثر ایک بالکل قدرتی بات ہے؛ چنانچہ بھاشا میں ٹھ، ڈھ، ٹھ، گھ، ایسی آوازیں اور حروف موجود ہیں جو اوستا اور فارسی میں موجود نہیں اور جو زبان کے زمین میں نصب ہونے کے عمل ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ فی الواقعہ فارسی یا اوستا میں محلی حروف ٹ، ڈ، ٹھ، موجود ہی نہیں جب کہ بھاشا کا یہ امتیازی نشان ہیں اور بھاشا ہی کے ذریعے دیگر پر بھی اثر انداز ہوئے ہیں۔ اسی طرح بھاشا میں محلی نون (نٹراں) موجود ہے جب کہ اوستا اور فارسی میں اس کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔

ہندوستان کی ارضی تہذیب میں زرخیزی کا تصور بہت نمایاں تھا اور یہ نیم بارانی خطے اور زراعت سے معاشرے کی وابستگی کا ایک نتیجہ تھا نہ صرف یہ کہ وادی سندھ کی تہذیب میں لنگ، یونی اور تانادوی کی پرستش کا چلن عام تھا بلکہ بعد ازاں بھی ہندوستانی آرٹ، فلسفے اور مذہب میں نرا اور مادہ کو ساتھ ساتھ پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ہندوستان کے ہر شعبہ علم میں جوڑے نظر آتے ہیں اور جمع کا وہ تصور بھی نمایاں ہے جو ہندوستان میں ہاشیا کی فردانی پر وال ہے۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے ہی میں نہیں بلکہ موسیقی ایسے فن میں بھی زرخیزی اور فردانی کا یہ تصور موجود ہے۔ زبان پر اس کے اثرات یوں مرتسم ہوئے ہیں کہ بھاشا میں جمع کے صیغہ کو بطور خاص اہمیت ملی ہے جیسے۔

اب دیکھنے کو جن کے انگلیں ترستیاں ہیں

اس کے علاوہ بھاشا میں جنس کی تخصیص بہت واضح ہے اور تذکر اور مؤنث کی نشاندہی کا

رجحان جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان چیزوں کے سلسلے میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً گھوڑا اور مرد کے علاوہ مکان اور پتھر بھی تذکر ہیں اور عورت اور گونج کے علاوہ کرسی اور بیٹھک بھی مونث کے زمرے میں شامل ہیں۔ پھر عام گفتگو میں بھی میں اور تو کی جنسی لحاظ سے تخصیص عام ہے جیسے میں جانا ہوں، میں جاتی ہوں وہ آتا ہے، وہ آتی ہے۔ یہ بات اوستا وغیرہ میں موجود نہیں۔ بہر حال زرخیزی، فراوانی اور جنس کی تخصیص کے رجحان نے ہندوستانی بھاشا کو بھی متاثر کیا اور اسے ایک ایسا مزاج و دلیت کیا جو ہندوستان سے باہر بولی جانے والی آریائی زبانوں میں موجود نہیں تھا۔ اگر یہ رجحان ہندوستان کی نام نہاد آریائی زبان ویدک میں موجود ہے تو یہ یقیناً بھاشا ہی کے طفیل ہے اور اس زاویے سے اس سارے مسئلہ پر از سر نو تحقیق کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

بھاشا کی چند اور خصوصیات بھی ہیں جو اوستا میں موجود نہیں مثلاً اوستا اور پھر فارسی میں پرے پوزیشن رائج ہے جیسے (درخانہ) جب کہ بھاشا اور اس کے طفیل اردو اور ہندی وغیرہ میں حرف جار جیسے گھر میں، رائج ہے اور یہ ایک نہایت اہم فرق ہے۔ اس کے علاوہ بھاشا میں علامت فاعلی (نے) کا چلن عام ہے اور اگرچہ ویدک میں اس کی ایک ابتدائی صورت ملتی ہے تاہم ہندوستان سے باہر علامت فاعلی کا تصور ناپید ہے۔ دوسری طرف فارسی وغیرہ میں و. ی. ہ کی آوازیں عام ہیں جب کہ بھاشا ان آوازوں سے نا آشنا ہے اور اگر آج بھاشا میں یہ آوازیں موجود ہیں تو اس کا سبب محض یہ ہے کہ ویدک اور بھاشا کے تسادم میں جہاں ویدک نے اپنی بہت سی خصوصیات ترک کر کے بھاشا کے اوصاف کو اپنا لیا وہاں بھاشا پر ایک ادھ اپنا بنیادی اثر بھی مرتقم کیا۔ وہ، ی کی آوازوں کی آمیزش اس اثر ہی کی ایک صورت تھی لیکن بحیثیت مجموعی ویدک نے بھاشا کو زیادہ تر الفاظ ہی عطا کیے۔ اس کے بنیادی مزاج اور دھماچے کو بہت کم پھیرا۔ آج بھی ہندوستان اور

Pre-Position

۱

Post-Position

۲

۳ ڈاکٹر سیس نجدی نے اس سلسلے میں نہایت قابل قدر تحقیقی کام کیا ہے ملاحظہ ہوں کا مضمون "اردو زبان" نقوش سال ۱۹۹۲ء

۴ ایف ڈبلیو تھامس نے دراوڑی زبانوں پر سنسکرت کے اثرات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دراوڑی زبانوں کا بنیادی ڈھانچہ

سنسکرت کے اثرات سے بالکل محفوظ ہے۔ F.W.Thomas - The Legacy of India

پاکستان کی سب سے اہم بھاشا یعنی اردو میں فارسی الفاظ کی فراوانی ہے تاہم اس کا ڈھانچہ خالصاً ایسی ہے۔ زبان جب تک اپنی زمین سے وابستہ رہتی ہے اس کی حالت ایک عورت کی سی ہوتی ہے اور اس لیے مرد سے دھال کے بعد بھی یہ اپنی ہستی کو برقرار رکھتی ہے بلکہ فطرت کے اصول کے مطابق تو نر جنسی اتصال کے فوراً بعد مرجاتا ہے اور مادہ تخلیق کے عمل کو مکمل کرنے کے لیے زندہ رہتی ہے زبان کے اس نظری مزاج کو ملحوظ رکھ کر سوچیں تو ویدک اور بھاشا کا رشتہ واضح اور عیاں نظر آئے گا اور وہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جائیں گی جو ایک غلط مفروضے کی پیداوار ہیں۔

(۱۰)

زبان کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تاثر و تاثر کا وہ میلان بہت قوی ہے جو دو تہذیبوں کی آدریش کی پیداوار تھا اور جس میں زمین اور آسمان کا ربط و وجود میں آیا تھا۔ بہتر پرکھ کے لیے ادب کے ناقدین نے قدیم سنسکرت ادب کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ آریائی دور اور سنسکرت دور۔ آریائی دور میں رگ وید، یجر وید، اتھرو وید، سام وید، اپنشد، برہمن اور ایک رامائن اور مہابھارت شامل ہیں اور سنسکرت دور میں امر و س لے کر کالیداس اور بھرتی ہرئی تک وہ سب فن کار جنہوں نے کلاسیکی سنسکرت میں اپنی تخلیقات پیش کیں پھر مزید آسانی کے لیے آریائی دور کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا وہ دور جس میں وید تصنیف ہوئے اور دوسرا جس میں اپنشد وغیرہ وجود میں آئے۔ آریائی دور کی یہ تقسیم محض زمانی بعد کے تابع نہیں بلکہ ایک مزاجی اور لسانی تبدیلی کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ لسانی تبدیلی کے سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ ویدک دور میں دیسی بھاشاؤں نے آریاؤں کی زبان پر اتنے گہرے اثرات مرتب کیے تھے کہ ردِ عمل کے طور پر آریاؤں نے اپنی زبان کو پورا اور منظم کرنے کی ضرورت محسوس کی اور یوں سنسکرت وجود میں آگئی۔ بعد ازاں سنسکرت اپنی زبان کا چلن اختیار کر گئی اور ویدک اس حد تک متروک ہو گئی کہ آج ویدک اور سنسکرت کے درمیان ایک بہت بڑی خلیج نظر آتی ہے اور رگ وید کے بہت سے حصے ناقابلِ فہم نظر آنے لگے ہیں مزاج کے اعتبار سے بھی ویدک دور اور اپنشد دور میں ایک ایسا نمایاں فرق نمودار ہوا جس کا تجزیہ قدیم ادب کی پرکھ کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتا ہے ویدوں اور اپنشدوں کی تخلیق کے ضمن میں اگر خارجی اثرات کو ملحوظ رکھا جائے تو تصویر کے نقوش بڑی حد تک واضح ہو جائیں گے۔ ویدوں کی تخلیق کا زمانہ وہ ہے جب آریہ پنجاب اور سندھ میں در اوڑی

باشندوں سے متصادم ہوئے تھے؛ چنانچہ ویدوں پر دراوڑی تہذیب کے اثرات دو طرح سے مرتسم ہوئے۔ اول یوں کہ موسمی مذہب، بارانی طوفانوں اور ایک قدرتی توانائی کے باعث پنجاب کے باشندوں میں ہمیشہ سے جذباتی خردش نسبتاً زیادہ ہے اور یہ جذباتی خردش جب ادب میں منعکس ہوتا ہے تو شعری کیفیات نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہیں۔ دوم یوں کہ پنجاب اور سندھ کا میدان ایک ترقی یافتہ تہذیب کا گہوارہ تھا اور جب آریاؤں نے اس پر حملہ کیا تو ابتدائی فتوحات کے بعد وہ آہستہ آہستہ اس تہذیب کے ہتھیاروں سے کھاتے چلے گئے اور ان پر زمین کا وہ جادو چل گیا جو یہاں کی ارضی تہذیب کا طرہ امتیاز تھا۔ اسی لیے ویدوں بالخصوص رگ وید میں جہاں ایک طرف منظم فطرت کے بیان میں تشبیہات و استعارات کی ندرت اور عورت کی تصویر کشی میں خلوص اور جذباتی برانگیختگی نمایاں ہے وہاں دوسری طرف زمین کے منظم ہر بالخصوص جسم، جادو، جنگ و غیرہ سے آریاؤں کی وابستگی بھی عیاں ہے۔ بے شک جہاں تک دیوتاؤں کی حمد و ثنا کا تعلق ہے ویدوں میں قدیم آریائی دیوتاؤں کا ذکر عام طور سے ملتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نہ صرف وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ بہت سے دیسی دیوتاؤں نے قدیم آریائی دیوتاؤں کو پس منظر میں سمٹنے پر مجبور کیا ہے بلکہ قدیم دیوتاؤں کی حمد و ثنا کے ضمن میں بھی مادی وسائل کی آرزو کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملتی چلی گئی ہے مثلاً بیشتر اشوک دیوتاؤں سے صحت مند بیٹوں، برکھا، اچھی فصل، گائیوں اور دشمن پر فتح کے طالب ہیں اور ان میں ان غیر ارغی عناصر کا فقدان ہے جو بعد ازاں اپنشدوں کے زمانے میں منظر عام پر آئے۔ فی الواقعہ ویدوں کے ادبی سرمائے میں انسان اور دیوتا کے درمیان کچھ زیادہ فاصلہ حائل نہیں۔ یہ دیوتا رہنے والے تو آسمان کے ہیں لیکن اکثر بیشتر آسمان سے اتر کر زمین کے بایوں کے معاملات میں دلچسپی لیتے اور ان کی نفع و شکست میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اپنشدوں تک آتے آتے دیوتاؤں کی یہ کثرت ختم ہوتی اور ایک ذات لا محدود کے تصور کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہے بلکہ اب دیوتاؤں کے انسانی اوصاف بھی ختم ہو جاتے ہیں اور وہ ایک غیر ارغی قوت میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ لیکن یہ بعد کی بات ہے۔ ویدوں میں انسانی رشتہ زیادہ توانا ہے اور مادی وسائل کے حصول کی تمنا زیادہ اہم اور دلکش ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک انوکھا خون بھی بتدریج ویدک ادب میں سرایت کرتا چلا گیا ہے۔ آغاز کار میں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ آریا بہادر، بے خون اور جان پر کھیل

جانے والے لوگ تھے زمین سے ان کی وابستگی بھی محض رسمی تھی، ان کے دیتا بھی روشنی، کائناتی نظم و ضبط اور
ہواسے متعلق تھے لیکن جیسے جیسے وقت گزرا جنگل کا خوف ان پر مستط ہوتا چلا گیا اور وہ لڑنے لڑکے، منتر اور
جادو کی رسوم کو اپناتے چلے گئے، بچپانچہ دیدوں میں بیک وقت زمین سے وابستگی اور خوف کے رجحانات ابھرے
پہلے آئے اور یہ سب واضح طور پر ارضی تہذیب کا اثر تھا، دیدک ادب میں جذبے کی فراوانی، خوف
کی نمود اور زندگی سے شدید وابستگی کا ترجمان ان چند نمونوں سے عیاں ہے۔

والیو، یاداٹ، (ہواسے خطاب)

میں واٹ کے بڑے رتھ کو پرنام کرتا ہوں

یہ گرج کی مدد سے ہوا کوتا رتا کرتے ہوئے گزرتا ہے

گزرتے ہوئے یہ آکاش کو چھو کر ٹال بھجوا کا دیتا ہے

زمین پر سے گرد کو گبولوں میں اڑا دیتا ہے

جھونکے اس کا یوں تعاقب کرتے ہیں جیسے کنواریاں میلے کو جاتی ہیں: رگ دید ص ۱۶۹

پر جینیہ (بارش دیتا کے بارے میں!)

اُس کو چوان کی طرح جو چابک سے اپنے گھوڑے کو آگے بڑھائے

وہ برکھا کا سندسپہ لانے والوں کو سامنے لے آتا ہے

جب پر جینیہ بادل میں مہینہ بھرتا ہے تو دُور سے شیر کے دھاڑنے کی آواز آتی ہے۔

ہوا بگڑ کر تنگھاڑتی ہے، بجلیاں چمکتی ہیں

دھرتی سے بوٹیاں باہر نکل آتی ہیں، آکاش چمک جاتا ہے۔

تازہ غذا سب کو ملتی ہے جب پر جینیہ دھرتی کو برکھا کا دان دیتا ہے؟

رگ دید ص ۸۳، ۷

اوشا کے بارے میں!

اس سندرا در جوان عورت کی طرح جس کا اس کی ماں نے بناؤ سنگھار کیا ہوا ایک

بنی سنوری ہوئی رقصہ، ایک بھڑکیلے شوخ لباس والی پتی کی طرح جو اپنے

پتی کے سامنے آ رہی ہو۔

اُس ناری کے مانند جواشان کے بعد دھکتے ہوئے بدن کے ساتھ باہر آئے۔
 مسکراتی ہوئی، اپنی دل موہ لینے والی شکست پر پورا دوشواش کئے
 وہ ہر دیکھنے والے کی نظروں کے سامنے اپنی چھاتیوں کو ننگا کر دیتی ہے !

رگ دید ۱۹۴، ۷

رگ دید میں اوشا نے بعض نہایت خوبصورت تشبیہوں کو تحریک دی ہے۔ مثلاً ایک جگہ رات
 کو کالاهصلبل کہا گیا ہے جس میں چمکیلی گائیں بند ہیں۔ اوشا ایک گڈرین کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے
 اھصلبل کا دروازہ کھول دیتی ہے اور گائیں خوشی سے ناچتی ہوئی بکھر جاتی ہیں (یہ گائیں گویا شعاعیں ہیں)
 پھر ایک جگہ اوشا کو گائیوں کی ماں کہا گیا ہے۔ ایک اور جگہ اسے چمکیلی گائے کا نام ملا ہے اور سورج کو ان
 کا بچہ قرار دیا گیا ہے۔ بعض جگہوں پر سورج اوشا کا عاشق زار ہے اور سدا اس کا پیچھا کرتا ہے لیکن کبھی
 اوشا کے دامن کو چھو نہیں پاتا۔

ارنیانی جنگل کی دیوی اسے خطاب !

”ارنیانی ! ارنیانی !۔ تو نگہ دوریوں میں نظروں سے گم ہو جاتی ہے۔
 تو کبھی گاؤں میں کیوں نہیں آتی، تو کہیں انسان سے ڈرتی تو نہیں ؟
 کبھی کبھی تمہیں اس کی ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور تم سمجھتے ہو کہ شاید کوئی ڈھور
 چہرہ رہا ہے۔“

یاد رکھیں کوئی گھر ہے اور شام سے تم جنگل کی اس دیوی کی آواز سناتے ہو جیسے دُور
 کہیں چھپکڑے جا رہے ہوں
 اس کی آواز ایسے ہے جیسے کوئی اپنے ڈھور کو صدا دے رہا ہو یا جیسے کوئی پڑاچاک
 ایک دھماکے کے ساتھ نیچے آگے۔

اگر تم شام سے جنگل میں چھن بھر کے لیے رُو کو تو وہ تمہیں دُور سے بین کرتی ہوئی آواز
 کی طرح سنائی دے گی۔

لیکن جنگل کی بیرانی کسی کو مارتی نہیں جب تک دشمن اس کے قریب نہ چلا آئے
 وہ بیٹھے جنگلی مچل کھاتی ہے اور مرضی ہو تو آرام کر لیتی ہے۔

لو میں نے جنگل کی رانی کی تعریف کر دی۔ رانی جو خوشبوؤں میں سنائی ہوئی ہے،
تازہ اور صحت مند ہے اور جو اگرچہ دھرتی میں ہی نہیں چلاتی لیکن جو ہر جنگلی شے
کی ماں ہے !

(رگ دید)

ماتری (رات ہے خطاب !
ہمیں بھیڑیے اور بھیڑیے کی مادہ سے بچا اور اسے رات ! تو ہمیں چوروں
سے محفوظ رکھ !
رات ، ہر شے کو دھندلاتی ، ہر شے کو مٹاتی ہوئی آگئی۔ آہ وہ کس قدر کالی
ہے۔

اسے اُدٹا ! تو اسے میرے قرض کی طرح دُور کر دے ! (رگ دید)
اندر اور اندھا کی جنگ !

• نہ گرج اس کے کام آتی اور نہ چپک ! نہ دُھند جو اس نے بچھائی اور نہ ٹالہ باری !
جب اندر اندھا کے ساتھ لڑا تو اندر نے اسے زیر کر لیا !
اور اسے اندر ! یہ تجھے کیا ہوا کہ جب تو نے اسے مار دیا تو ایک انوکھا ڈر تیرے
ہر دے میں داخل ہو گیا اور تو خوفزدہ ہو کر نانوے ندیوں کو یوں بچھا لگ گیا
جیسے ڈرا ہوا باز آکاش کو پار کر جاتا ہے !

(رگ دید)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ رگ دید میں شعری کیفیات کی فراوانی ہے اور
تشبیہات و استعارات کی تازگی اور ندرت خاص طور پر جاذبِ نظر ہے مثلاً اُدٹا کو خوبصورت عورت
سے تشبیہ دینے پر خمینہ کو کوچوان کے روپ میں دیکھنے اور اندر کو ڈر سے ہوئے باز کی صورت میں
پیش کرنے میں رگ دید کے شاعروں نے تخیل کی پرواز اور حقیقت کی زندگی سے اپنی وابستگی کو بڑی
خوبی سے نمایاں کیا ہے پھر قطعاً غیر شعوری طور پر ان شعرا نے خوف کے وجود کو تسخیم کر لیا ہے۔ ارنیائی
کے بارے میں جو ٹکڑا ہے ، اس کی حدائے باز گشت آج کی دیہاتی زندگی میں بھی سنائی دیتی ہے۔ ارنیائی

ایک وقت پراسرار اور ڈرائے والی بھی ہے اور خوشبوؤں میں نہائی ہوئی، دل موہ لینے والی سستی بھی! اور دراصل اریائی کا یہ جادو ہی دراوڑی تہذیب کا وہ طلسم تھا جس میں آریہ گرفتار ہو گئے تھے لیکن جس سے وہ خوفزدہ بھی تھے مثلاً آخری ٹکڑے میں اژدہا (اژدہا بنس کے لیے ایک خداست ہے) کو زیر کرنے کے بعد خود اندر بھی خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ گویا اریائی تہذیب دراوڑی تہذیب سے تصادم ہونے کے بعد خوفزدہ ہو کر اپنشدوں کے فلسفے میں فرار حاصل کرنے کی طرف مائل ہوئی تھی یہ فرار دراصل عورت کے زندان سے آزاد ہونے کی ایک کاوش تھی۔

آریائی دور کا دوسرا حصہ اپنشدوں کی تخلیق سے متعلق ہے جہاں وید تقسیم اور موت کے تصورات سے متاثر تھے اور ان میں لوٹنے ٹوٹنے، جادو کی رسوم، تناسخ کا عقیدہ اور عورت کے جسم سے لطف اندوز ہونے کا میلان قوی تھا وہاں اپنشد آریائی رد عمل کی ایک واضح صورت کو پیش کرتے ہیں۔ سب سے اہم فرق تو یہی ہے کہ دید کثرت کے نظریے کے داعی ہیں اور اپنشد وحدت، الوجود کے! چنانچہ جہاں دید میں دیوتا انسانی اوصاف کے حامل ہوتے ہوئے دل سے قریب محسوس ہوتے ہیں وہاں اپنشد ان تک آتے آتے فاصلے کا وہ تصور ابھراتا ہے جو آریائیوں کو بہت عزیز تھا بحیثیت مجموعی ویدوں میں رسوم قربانی اور لوٹنے ٹوٹنے کے رجحان نے ایک ارضی عقیدے کی صورت اختیار کر لی تھی لیکن اپنشدوں میں علم کے ذریعے روشنی پانے اور آرزو کے جنگل سے نجات حاصل کرنے کا رجحان عام طور سے ابھرا۔ گویا رد عمل کے طور پر اپنشدوں نے جسم کی نفی کر دی چونکہ ادب اور آرٹ کا بہت گہرا تعلق جسم سے ہے اس لیے جسم، زمین اور اس کے لوازم سے منقطع ہونے کے باعث اپنشدوں میں ادبی عناصر اور پری طرح ابھر نہیں سکے! چنانچہ جہاں وید ادبی لحاظ سے بڑے دلکش ہیں اور ان کے طبعی حلقے تواریخ شاعری کے زمرے میں آتے ہیں وہاں اپنشد، زیادہ تر نثر میں ہیں اور ان میں شعری عناصر نسبتاً بہت کم ابھرے ہیں۔ وید اور اپنشد ایک ہی دریا کے دو کنارے ہیں۔ ایک کنارے پر فراوانی، تقسیم، جذبہ اور جسم نمایاں

سلف پنڈت جواہر لعل نہرو نے ڈسکوری آف انڈیا اس ۱۶۸ میں اپنشدوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اپنشدوں میں زیادہ زور آزادی حاصل کرنے پر ہے اور اعتزاز کیا ہے کہ اس آزادی کے منہم کو سمجھ نہیں سکے اگر پنڈت جی غور فرمائے کہ آزادی کی یہ خواہش دراصل جسم اور اس کے لوازم سے آزاد ہونے کی خواہش تھی تو شاید یہ الجھن دور ہو سکتی۔

ہیں۔ دوسرے کنارے پر تخیل، وسعت، اکیٹا اور جسم کی نفی کا رجحان مسلط ہے۔ درمیان میں وہ دریا ہے جو مہابھارت اور رامائن کی عظیم اشان کہانیوں کے رُوپ میں بہہ رہا ہے؛ چنانچہ ان کہانیوں میں دونوں کناروں کے اثرات سرایت کر گئے ہیں مثلاً یہ کہانیاں انسان، اس کی زندگی، اس کی مسترتوں، مسرکوں، محبت، انتقام، فریب، فرض اور دوسرے لاتعداد عناصر کی آماجگاہ ہی نہیں ان میں اکیٹا، تنیگ، نفی اور تخیل کی بند پر دازی کو بھی تحرک ملے ہے ان کہانیوں (مہابھارت اور رامائن) میں بھی ایک نمایاں فرق موجود ہے مہابھارت، جذباتی وارفنگی اور تصادم سے عبارت ہے جب کہ رامائن پراخلاقی ضوابط نسبتاً زیادہ مسلط ہیں۔ دوسرے نقطوں میں مہابھارت کا زمانہ درادڑی تہذیب کے خفاں آریائی رتو عمل کے آغاز کا زمانہ ہے اور اس لیے ابھی اس میں دھڑکتی ہوئی زندگی سے آریاؤں کی وابستگی نمایاں ہے دوسری طرف رامائن کے زمانے تک آتے آتے آریائی رتو عمل میں خاصی شدت پیدا ہو چکی تھی؛ چنانچہ رامائن پراخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہے اور کیا ہے؟ کے بجائے کیا ہونا چاہیے پر زیادہ زور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی لحاظ سے مہابھارت کو رامائن پر فوقیت حاصل ہے۔ بے شک رامائن میں اسلوب زیادہ نکھر اہوا ہے اور صرف ایک شخص و آئیک کی تصنیف ہونے کے باعث اس میں سبب کا توازن بھی موجود ہے تاہم مہابھارت میں تخلیقی قوت زیادہ ہے، اس کا میدان بھی نسبتاً گشادہ ہے اور واقعات اور کرداروں کے بیانی میں بھی اس نے بہترین کا مظاہرہ کیا ہے۔

ویدک دور ایک طویل و عریض خود رتو جنگل کے مانند تھا لیکن اس کے بعد جو سنسکرت دور آیا اس کا طرہ امتیاز ہی تراش خراش، نظم و ضبط اور جمالیاتی حظایاں اس کے زاویے سے ادب کی تخلیق تھا اس کلاسیکی دور میں ایک طرف تو زبان و بیان پر توجہ صرف ہوئی اور اس سلسلے میں بات لفظ اور مینا کاری کے انتہائی رجحان تک جا پہنچی اور دوسری طرف فنی معنیات کو ملحوظ رکھنے کے باعث ایسا مواد پیدا ہوا جسے وٹوق کے ساتھ ادب کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے اس کلاسیکی سنسکرت ادب کا بابا آدم آواگھوش (پہلی صدی عیسوی) تھا۔ آواگھوش کو عام طور سے ڈالیکٹی اور کالی داس کی درمیان کڑی قرار دیا گیا ہے۔ ویسے نارتین کا خیال ہے کہ آواگھوش نے زبان اور شعر کے میدان میں ڈالیکٹی کی بہ نسبت کہیں زیادہ فنی بالیدگی کا مظاہرہ کیا۔ اس کی کتاب، بڈھی چرت، اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ علاوہ ازیں آواگھوش سنسکرت ڈراما کا بابا آدم بھی ہے تاہم اس کے کلام پر

اخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہے جو بڑھ مت سے اس کی وابستگی کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔

سنسکرت کے خالص کاسیکی دور میں امر و کالیداس، محبوب جیوتی، بان، بھرتری ہری اور بعض دوسرے فنکاروں کے نام شامل ہیں ان میں سے کالیداس نے ڈراما اور شاعری میں بڑا نام پیدا کیا ہے شک کالیداس کے ہاں اخلاقی قدروں کی طرف ایک واضح جگاؤ موجود ہے اور اس کے ہاں لفظی صفت گری کا ایک نمایاں رجحان بھی ملتا ہے (اور یہ دونوں باتیں سنسکرت ادب کی روایت کا حصہ ہیں) تاہم کالیداس کے ہاں شعر میں ایک انوکھی لطافت آوازگی اور جذبات کے اظہار میں انسان دوستی اور توازن کے قیمتی عناصر موجود ہیں اور یوں اس کے ہاں وہ انفرادیت بہت نمایاں ہے جس کا اس دور کے عام ادب میں فقدان اور تیلاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے جب نفی اور تیلاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے قائم تھا، امر و اور بھرتری ہری کے اشعار تازہ جلیجوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں سنسکرت ادب کے ناقدین نے کالیداس کی تشبیہ بھارتیہ کی معنی خیزی اور نائی سدھ کی لفظی غنایت کی بہت تعریف کی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ میگھ میں یہ تمام اوصاف یکجا ہو گئے تھے اس دور کی سنسکرت شاعری سے یہ چند ٹکڑے قابل غور ہیں :-

وہ ایک ایسے پھول کی طرح ہے جسے سونگھا نہیں گیا
وہ ایک ایسی پتی کے مانند ہے جسے ہاتھ نے توڑا ہی نہیں
وہ ایک موتی ہے جو کسی ہار میں پرویا نہیں گیا
وہ شہد ہے جسے ابھی کسی نے چکھا ہی نہیں

کالیداس (شکنتلا کے بارے میں)

اس بادل سے خطاب جو محبوبہ کے دلیں کو جارہا ہے۔

وہاں۔ کھلی کھڑکیوں سے نکل کر بال سنوارتی ہوئی ناریوں کی باس اتیرے جسم کو بوجھل بنا دے گی۔

محل کے موزناوچ نایح کو تیرا سواگت کریں گے۔

اگر تو تھک چکا ہو تو رات پھولوں کی خوشبو میں بے ہوشے مکانوں
کے اوپر ہی گزار لینا۔ مکان، جن کے آنگن سندھ نارٹیوں کے پاؤں کی
مہندی سے لال ہو چکے ہیں۔
کابداس (میکھ دوست)

تیرے بال سنورے ہوئے
تیری آنکھیں اتنی تر چھیں کہ کانوں کی اردوں کو چھو رہی ہیں۔
تیرے منہ میں دودھیا دانت قطاروں میں جڑے ہوئے۔
تیری چھاتیاں موتیوں کے سندھ ہار سے سجی ہوئی
پتلی لڑکی! تیرا بھیدا بدن یوں تو باہل ساکت ہے
لیکن اس نے میرے ہر دے میں ایک طوفانی ہلچل پیدا کر دی ہے۔
(بھرتی ہری)

چھوڑاں پھیکے باسی اُپیشوں کو
مرد کو تو صرت دو چیزوں کی لگن ہونی چاہیے
بھلور چھاتیوں والی اس ناری کی جو کام رس کو ابھارے
اور دل مرہ لینے والے، بن کی
(بھرتی ہری)

جس طرح پنچھی کے بوجھ تلے ٹھنی جھک جاتی ہے
میں بھی تیرے پیارتے ٹپک کھا گئی ہوں
پنچھی اڑ جاتا ہے تو ٹھنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے
لیکن تیرے چلے جانے کے بعد میں پھر ویسی نہیں بن سکتی
(امرد)

تیرے پاؤں اتنے کمزور کیوں ہیں؟
اور تو یہ کانپ کیوں رہی ہے؟
اور پیاری لڑکی! اس نے پوچھا "تیرے گال اتنے پیلے کیوں ہیں؟"
پتلی لڑکی بولی "کچھ نہیں! میں تو سدا سے ایسی ہوں۔"

پھر وہ مڑی اس نے ایک ٹسٹری سانس لی اور اس کی آنکھوں سے ایک بوتھل
آنسو ٹپ سے خاک پر آن گرا !

(اُردو)

سنسکرت شاعری کے مطالعے سے ایک واضح تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس میں مرد عام
طور سے عاشق ہے اور عورت محبوبہ باجہت کا یہ روپ آریائی مزاج کی ایک جھلک پیش کرتا ہے
اس شاعری کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ اس پر عام طور سے اخلاقی ضوابط کا تسلط قائم ہے
یہ چیز بھی آریائی مزاج ہی کا ایک نتیجہ ہے پھر سنسکرت کو پورے روپ میں قائم رکھنے اور دیسی زبانوں
کی پیغمبر سے اسے بچانے کے لیے جو کاوش کی گئی اس کے باعث سنسکرت زبان میں ایک سنگلاخی
کیفیت پیدا ہوئی اور اس کا ادب درباری زندگی کے تنگ اور مصنوعی ماحول سے منسلک ہو کر
رہ گیا۔ آریہ فاتح تھے اور درادری مغتوح ! سنسکرت بنیادی طور پر آریاؤں کے دربار سے منسلک
تھی یا کم از کم اس دربار سے متعلق تھی جس نے فاتح کی تمام روایات کو اپنایا ہوا تھا؛ چنانچہ سنسکرت زبان
اور اس کے ادب کو ایک خاص جہت عطا کرنے میں درباروں کا بہت بڑا حصہ ہے۔ تقریباً سات یا آٹھ
سو برس بعد ہی صورت حال فارسی زبان کو بھی پیش آئی جب اسے درباری زبان کا منصب دے
دیا گیا اور جس طرح سنسکرت عوام سے منقطع ہو کر بالآخر ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی تھی بعینہ
فارسی بھی دربار سے منسلک ہو جانے کے باعث ہندوستان میں زندہ نہ رہ سکی پھر اسی عمل نے
اُردو کے بارے میں خود کو دہرایا اور ۱۵۰۰ء کے واقعہ تک اُردو ادب درباری ماحول ہی سے ہم آہنگ
رہا اور اس میں ایک سنگلاخی کیفیت اور گہبی پی لفظی ترکیبوں کو بار بار استعمال کرنے کا ایک نمایاں
رجحان پیدا ہو گیا لیکن یہ اُردو زبان کی خوش بختی ہے کہ ۱۵۰۰ء کے بعد اسے درباروں اور درباری
اثرات سے گویا نجات مل گئی اور اس میں ایک ایسی قوت اور نکھر پیدا ہوا کہ آج اسے دنیا کی
ترقی یافتہ زبانوں کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلاسیکی سنسکرت ادب محض آریائی رد عمل کی ایک صورت
تھا، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا ادب کے معیار پر پورا اترنا ہی اس بات کی ضمانت ہے کہ اس
نے زمینی اثرات کو عام طور سے قبول کر لیا تھا۔ ادب بنیادی طور پر زمین سے متعلق ہوتا ہے اور اگرچہ

اس کا طرہ امتیاز اس زمین کو اوپر کی طرف اٹھانا اور جذبے کو سیکار کر کے تخیل کے مدارج تک پہنچانا ہے تاہم زمین اور جذبے کے ساتھ اس کا گہرا ربط بہر حال قائم رہتا ہے جب زمین یا جسم سے اس کا رشتہ لوٹ جاتا ہے تو یہ ہزار دوسری چیزوں میں ڈھل جائے، ادب کے زمرے میں شامل نہیں رہ سکتا۔

کلاسیکی سنسکرت ادب پر آریائی رتو عمل کے اثرات یقیناً مثبت ہوئے لیکن جب اس پر سے اخلاق، فلسفہ، مذہب اور دوسری اقتدار کے پردے اتار دیے جائیں تو نیچے سے اس کا اصل روپ اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے جس طرح اس دور کی سنگتراشی اور نقاشی کے نمونوں میں عورت اور جنگل کی بھرپور عکاسی موجود ہے۔ بالکل اسی طرح اس دور کے سنسکرت ادب میں بھی عورت کے جسم اور جنگل کی فضا کو پیش کرنے کا رجحان بہت توانا ہے، مثلاً جب کاہنیاں بادل اور بڑا ایک قاصد روانہ کرتا ہے یا سنگت کو جنگل کے پس منظر میں پیش کرتا ہے، جب اُردو عورت کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے اور بھرپور ہری زندگی میں عورت اور بن کو مرکزی حیثیت عطا کرتا ہے تو سنسکرت ادب کے دبیز پردوں کے نیچے ویسی اثرات ابھرے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں؛ چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ سنسکرت ادب میں محبت کسی افلاطونی نظریے کے تابع نہیں بلکہ سیدھی سادھی گوشہ پوشی کی محبت ہے اور اس میں ذہن سے کہیں زیادہ حسیات کی تسکین کا سامان موجود ہے۔

سنسکرت ادب پر ویسی فضا کا اثر اس صورت میں بھی عیاں ہے کہ جس طرح درادڑی تہذیب میں فرد محض کل کا حصہ ہے اور اس کے ہاں انفرادیت کا عمل نمایاں نہیں بالکل اس طرح سنسکرت ادب میں روایت کے کل سے مطابقت کا جذبہ عام طور سے ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کا ایک اہم ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں المیہ کا تصور موجود نہیں۔ المیہ فرد کی انفرادیت یعنی کل سے متصادم ہونے کے عمل کی پیداوار ہے۔ عام طور سے ایک مضبوط اور منظم سوسائٹی ماں کی طرح بچوں کو خود سے چمٹائے رکھتی ہے اور جب بچہ بگڑتا یا چلتا ہے تو اسے پکار کر پھر سے سلا دیتی ہے۔

یہی عمل سنسکرت ڈراما کا بھی امتیازی وصف ہے۔ اس میں فرد ہنگامی طور پر ماحول سے متصادم ہوتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے المیہ ضرور وجود میں آئے گا لیکن اختتام تک پہنچتے پہنچتے کل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بڑے التزام کے ساتھ حرکت میں آتا اور المیہ کو فرجیہ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ تمام الجھنیں اور غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں، تمام معاملات سلجھ جاتے ہیں اور

تمام کردار پھر سے سماج کی مشین میں پرزوں کی طرح کام کرنے لگتے ہیں۔ المیہ کا عدم وجود اس بات کا نتیجہ بھی ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی میں یہ زندگی یہاں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ آری سماج کا یہ عقیدہ خاص درادری نفسا کی پیداوار ہے۔ اچنانچہ جہاں موت نفس ماندگی کا ایک وقفہ ہو وہاں المیہ کا پورے طور سے وجود میں آنا کس قدر مشکل ہے۔ آریانی تحریک کا رجحان اگر سنسکرت ادب پر پورے طور سے مستند ہو جاتا تو یقیناً اس ادب میں المیہ پیدا ہو جانا ناممکن نہ ہو جاتا۔ پھر آریہ لگا کہ آریہ اور اس کا ادب جنگلی کے ازلی وابدی دائرے کے تابع ہو چکا تھا۔

جڑو کے کل میں ضم ہو جانے کے اس عمل کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں عام طور سے مجموعے مرتب ہوئے ہیں۔ مثلاً رگ ویدا اور اتھرو ویدا بجائے خود مجموعے ہیں جن میں افراد نے بغیر کسی نام کا سہارا لیے، اپنی طرف سے اضافے کر دیے ہیں۔ اسی طرح مہا بھارت ایک سند ہے جو یقیناً کسی ایک دریا کا منت کش نہیں۔ اس زبان کی پراگرت میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔ مثلاً تیسری صدی عیسوی کا مجموعہ "حلال کے سات سو" اور اس سے قبل پالی زبان کے ذہم پڑا دوست پتھ دراصل اشعار کے مجموعے ہیں۔ یہی حال پنج تنتر اور دوسرے مجموعوں کا ہے۔ پھر ایک ہی موضوع پر نظمیں لکھنے کا رواج بھی اس دور میں عام ہے اور یہ نظمیں بھی "مجموعوں" کی صورت میں دھل گئی ہیں۔ سنسکرت اور پانی زبان کی یہ خاص جہت اس سوسائٹی ہی میں نمودار ہو سکتی تھی جس نے فرد اور اس کی انفرادیت کو بہت کم اہمیت دی ہو اور ہمیشہ سماج کے کل کو پیش نظر رکھا ہو۔ نام اور واقعے سے بے اعتنائی کی یہی وہ روش تھی جس کے پیش نظر سپننگر نے کہا تھا کہ مصر کے باشندے نے تو ہر چیز کو یاد رکھا اور ہندوستان کے باشندے نے ہر شے کو بھلا دیا۔

آٹھویں صدی عیسوی کے لگ بھگ سنسکرت کا تخلیقی اُبل تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ مزید برآں وہاں سے وابستگی کے رجحان نے نہ صرف زبان کو مصنوعی بنا دیا تھا بلکہ اسے عوام سے تازہ خون حاصل کرنے سے بھی روک دیا تھا۔ اچنانچہ یہ بہت جلد ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہرش کی سلطنت ختم ہو چکی تھی اور ہندوستان چھوٹے چھوٹے لاکھوادٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔

سیاسی طور پر ہی نہیں بلکہ مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی آریادوں کے صدیوں پرانے ایتنا کے نظریے میں بڑی بڑی دراڑیں پڑ گئی تھیں اور بدھ مت بھی لا تعداد ارضی رسوم میں دھسا گیا تھا۔ ان آریائی تصورات کے کمزور ہوتے ہی زمین کی سطح کے نیچے سے دشنو اور شنو شکتی کی لہر جا کا وہ تصور ابھر آیا جو ہندوستان کی دھرتی کی پیداوار تھا۔ یہی حال زبان کا بھی ہوا۔ سنسکرت کی مرکزیت کے ختم ہوتے ہی ایک ایسا خلا پیدا ہو گیا جسے ملک کی دیسی بھاشاؤں نے پُر کرنے کی کوشش کی اور یوں ایک زبان کے بجائے ملک کی متعدد بولیوں کے فروغ کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ بارہویں صدی عیسوی کے بعد یہ سلسلہ اردو، ہندی، بنگالی، گجراتی اور دوسری زبانوں کی صورت میں واضح طور پر ابھر ہوا نظر آتا ہے۔

انتشار اور شکست کی فضا کو سامنے پا کر آریائی ذہن نے اپنی مداخلت کے لیے ایک بھرپور کروٹ لی۔ یہ کروٹ فلسفہ ویدانت کے احیا کی دو کوشش تھی جس کے ساتھ شکر آچاریہ کا نام وابستہ ہے۔ شکر آچاریہ نے ہتھیم اور انتشار کی دنیا کو مایا قرار دیا اور اس ذات واحد کا تصور پیش کیا جو انتشار اور تقسیم کے پس پشت زندہ اور قائم تھی۔ لیکن شاید آریائی ذہن کی فعالیت کا زمانہ اب ختم ہو چکا تھا کیونکہ شکر آچاریہ کے نظریے کو فی الفور دشنو اور شنو کے پجاریوں کی طرف سے ایک شدید رد عمل کا سامنا کرنا پڑا بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس مشترکہ دشمن کی موجودگی میں دشنو اور شنو کے پجاریوں نے گٹھ جوڑ کر لیا۔ بعد ازاں اسی رد عمل سے دشنو بھگتی تحریک نے جنم لیا جس کے نام لیواؤں کے انکار بارہویں سے سترھویں صدی تک عوام کے اذہن پر پوری طرح چھائے رہے۔

دشنو مت کا آغاز تو دوسری صدی قبل از مسیح میں ہو گیا تھا جب رامائن اور مہا بھارت کی اولین صورت میں بعض تبدیلیاں در آئیں اور دشنو کے پجاریوں نے انہیں ایک خاص رنگ و دلچسپ کرنا شروع کر دیا۔ پھر بھگوت گیتا اور بعد ازاں بھگوت پران کے ذریعے دشنو مت کو بڑی مدد ملی اور بھگتی تحریک کے تحت تو یہ قریب قریب سارے ہندوستان میں پھیل گیا۔ دشنو مت کے فروغ کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانی معاشرہ بنیادی طور پر مادری نظام کی پیداوار تھا جس میں ارضی محبت بُت پرستی اور زمین سے وابستگی کے رجحانات بہت قوی تھے اور دشنو مت نے

ان رجانات کی تسکین کا سامان ہم پہنچایا تھا۔ دیدانت میں خدا کی شخصی حیثیت کی نفی کر کے اسے ایک ایسی تجریدی صورت سے دی گئی تھی جس کا ادراک نہ صرف خالص ہندوستانی ذہن کے لیے بے حد مشکل تھا بلکہ جو اس ذہن کے مادی مزاج کی تسکین کے لیے بھی ناکافی تھی، ہندوستانی مزاج دراصل عورت کا مزاج تھا اور اسے آسمان پر رہنے والی کسی غیر مرئی اور شکل و صورت سے بیگانہ ہستی کے بجائے ایک ایسے شخصی خدا کی ضرورت تھی جس کے قرب کا اسے احساس ہو اور جس کی وہ دیوتا وار پرستش کر سکے۔ ہندوستان میں بت پرستی کے فروغ کی وجہ بھی غالباً یہی ہے کہ ہندوستانی ذہن خدا کو ایک ارضی لباس میں منتقل کر کے اس کی پوجا کرنا چاہتا تھا؛ چنانچہ جب دشنومت بھگتی تحریک میں دھل کر نمودار ہوا تو پوجا، بھگتی اور محبت کا عنصر ہی اس کا جزو لا ینفک تھا۔

دشنو بھگتی تحریک جنوبی ہندوستان سے شروع ہوئی اور اس کا سب سے بڑا علمبردار آناج تھا۔ واضح رہے کہ اس سے قبل آریاؤں کی ثقافتی، مذہبی اور سیاسی یلغار شمال کی جانب سے ہوئی تھی اور یہ عمل کئی سو برس تک جاری رہا تھا لیکن جب آٹھویں صدی کے لگ بھگ آریائی تسلط کا زور ٹوٹا اور گیارھویں بارہویں صدی میں مسلمانوں کی یلغار نے اسے ایک بڑی حد تک ختم کر دیا تو ثقافتی اہل کار مرکز شمال کے بجائے جنوب قرار پایا اور ہمیں سے بھگتی تحریک نے ابھر کر سارے شمال کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ آریا پدری نظام کا علمبردار تھا اور ثقافتی اعتبار سے اس کی حالت دور دیس کے مسافر کی سی تھی۔ یہ مسافر ہندوستان کے مادی نظام سے قریب تر آتا چلا گیا اور لوگوں اس نے دراوڑی تہذیب کو (جو عورت سے مشابہ تھی) نویدِ وصل دی لیکن ایک نظری ردِ عمل کے تحت وہ وصل کے فوراً بعد قرار کی طرف مائل ہو گیا اور اس نے فلسفے میں پناہ ڈھونڈ لی۔ پراکرت ادب میں ایک مختصر سا گیت اس صورتِ حال کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے:

رات وہ مسافر کے لیے گھاس بچھاتے ہوئے (بڑی بیزاری سے) بڑبڑا رہی تھی۔

بھور سے اسی گھاس کو سمیٹتے ہوئے وہ رو رہی ہے!

آریاؤں کی یلغار کے بعد دراوڑی تہذیب محبت کی اسی کیفیت میں مبتلا ہوئی اور اس نے جسم کو روحانی طور پر اٹھا کر پیتم تی کے آستانے تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اس کوشش کو بھگتی تحریک کا نام ملا؛ چنانچہ بھگتی تحریک میں سب سے اہم چیز محبت یا پوجا ہے اور یہ محبت کسی خیال

یا نظریے کے لیے نہیں بلکہ ایک خاص پیکر کے لیے ہے تاہم بنیادی طور پر یہ محبت عورت کی مرد کے لیے محبت ہے اور اسی لیے جب اس نے گیت کو جذبات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا تو اس میں محبوب یا مخمط مرد کے روپ ہی میں نمودار ہوا مگر بھگتی تحریک کے کچھ ادیبوں بھی تھے جو اس بات پر دال ہیں کہ مزاجیہ ایک دراوڑی رد عمل تھا۔ مثلاً بھگتی تحریک نے سنسکرت کے یکے دلیسی بھاشاؤں کو استعمال کیا نیز اس میں تیاگ کا رجحان کل 'نفی' کے روپ میں ظاہر ہوا اس نے ایک شخصی خدا کو فرد کی تمام تر آرزوؤں اور خواہشوں کی آماجگاہ قرار دے دیا۔ فی الواقعہ بھگتی تحریک تو معنویانہ خواہش جہانی وصال کی آرزو اور احساس ملکیت کے ارتفاع کی ایک صورت تھی اس میں محبوب (جو بطور خدا ہے) کو پانے کا اقدام ارغنی محبت میں حصول محبوب کے اقدام ہی سے مشابہ تھا۔ بھگتی تحریک میں لمحاتی تیاگ کا پہلو عورت کے اس اقدام کے بھی مماثل ہے جس کے تحت دوپٹا کے گھر اور اس کے بندھنوں کو تیاگ کر پتی کے دایں کی طرف جانے کے لیے تیار ہوتی ہے۔ گویا صرف بندھن کی نوعیت تبدیل ہوتی ہے۔ اسی لیے بھگتی کا عمل لگاتی اعتبار سے ایک مثبت عمل ہے جب کہ خالص تیاگ کی صورت ایک منفی عمل کے سوا اور کچھ نہیں۔

بھگتی تحریک کے ایک مخصوص مزاج کی تشکیل میں اسلامی تصورات کی آمیزش کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ مثلاً تارا چند نے لکھا ہے کہ بھگتی تحریک کے آغاز سے قبل ہی مسلمان اہل عرب جنوبی ہند میں پھیل چکے تھے اور بھگتی تحریک نے شخصی خدا کا تصور ذات پات کی نفی کا نظریہ اور خدا تک رسائی پانے کے لیے استاد کی ذات کو وسیلہ بنانے کا رجحان اسلام ہی سے اخذ کیا۔ بے شک اس نظریے میں سیپی کے عناصر موجود ہیں اور اس کے تحت بھگتی تحریک پر اسلام کے اثرات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ تمام باتیں ہندوستانی مزاج میں پہلے سے بھی موجود تھیں مثلاً شخصی خدا کا تصور براہ راست ہندوستانی ذہن کی ماحول اور جسم سے گہری وابستگی کا نتیجہ تھا اور ذات پات کی نفی کا تصور بدھ مت نے بہت عرصہ پہلے رائج کیا تھا۔ اسی طرح گرد بنانے کی روایت بھی ہندوستانی معاشرے میں پہلے سے موجود تھی اور شاید اس کا تعلق تہذیب الارواح سے بھی قائم کیا جا

سکتا ہے۔ پھر غور طلب بات یہ بھی ہے کہ عرب کے وہ باشندے جو شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار سے پہلے جنوبی ہند میں آئے اور جنہوں نے یہاں کے کلچر پر اپنے اثرات مرتب کیے، خود بنیادی طور پر افریشیا کی ارضی تہذیب کی پیداوار تھے۔ فی الاصل عربوں اور جنوبی ہند کے باشندوں کی ثقافتی بنیادوں میں کوئی ایسی بڑی خلیج موجود نہیں تھی۔ ظاہر ہے کہ انہیں ایک دوسرے سے قریب آنے میں کوئی خاص وقت محسوس نہ ہوئی ہوگی۔ ویسے اس بات سے انکار مشکل ہے کہ جب کسی ٹھہرے ہوئے معاشرے پر باہر سے کسی قوم کی یلغار ہوتی ہے تو اس کے نتیجے میں ثقافتی لین دین کی ایک فضا ضرور قائم ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ثقافتی اعتبار سے شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار بھی کچھ کم اہم نہیں تھی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بارہویں صدی کے بعد ہندوستان کے فن تعمیر، مصوری، موسیقی اور دیسی بھاشاؤں کے ادب میں جو انقلاب آیا اس کی وجہ مسلمانوں کا وہ متحرک خون تھا جو ہندوستانی معاشرے کی رگوں میں برقی تپاں بن کر دوڑنا چلا گیا اور جس نے یہاں کے خون کو بھی متحرک کر دیا۔ نتیجہ ایک ثقافتی اباں کی صورت میں سامنے آیا جس کی اہم ترین صورت بھگتی تحریک کا بلے پنا فروغ تھا لیکن بھگتی تحریک کے بھی دو پہلو تھے اور ان میں سے ہر پہلو نے دیسی بھاشاؤں کے ادب پر مختلف اثرات مرتب کیے۔ بھگتی تحریک کا ایک پہلو وہ تھا جس نے مسلمانوں کے کلچر سے واضح اثرات قبول کیے اور مسلمانوں اور ہندوؤں کو مذہبی اکائی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ مزاجاً اس پر آریائی نقطہ نظر اور اس کے نتیجے میں اخلاقی قدروں کا پورا تسلط قائم ہوا اور رام کی پوجا کے رجحان کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ رام آریاؤں کے اخلاقی نظم و ضبط کی ایک علامت تھا اور اس لیے رام کی پوجا کے تصور میں نظم و ضبط، اکیوتا اور اصلاح کے جذبے کو زیادہ اہمیت ملی۔ بھگتی تحریک میں رامانند، کبیر، تلسی داس، نانک اور دوسرے اسی پہلو کے علمبردار تھے اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس تحریک کو شمالی ہندوستان میں نسبتاً زیادہ فروغ حاصل ہوا واضح رہے کہ شمالی ہندوستان قدیم زمانے ہی سے آریاؤں کا گڑھ رہا ہے۔ تلسی داس کی رائٹن، آریائی نقطہ نظر کی تبلیغ کا ایک خوبصورت نمونہ تھی۔ اسی طرح کبیر اور نانک نے بھی زیادہ تر اخلاقی نظم و ضبط ہی پر زور دیا۔ یہ چند نمونے اس نقطہ کی توضیح کے لیے ضروری ہیں،

تلسی، اسے کے سکھا، دھیرج، دھرم، بی بویک

ساہس، شیل، اوارتا، رام بھردسو ایک،

(اسے تلسی جب تجھ پر مصیبت پڑے تو تلاش حق، ایمان داری، سنجیدگی، خود اعتمادی،

رحمدلی اور ہمدردی سے کام لے اور سب سے زیادہ خدا پر بھروسہ رکھ۔

(تلسی داس)

تلسی اس سنار میں، رہیئے سبھی ملائے
ملیں سینگہ مارے نہیں، انمل مارے گاٹے
لائے تلسی! سب سے میل ملاپ رکھ کیوں کہ اتفاق کی صورت میں شیر بھی حملہ نہیں
کرتا، مگر پھوٹ کی صورت میں گائے بھی حملہ کر بیٹھتی ہے)

(تلسی داس)

تلسی سانچے سجن کو، کا کر کے گنگ
تلیا پتن لاگے نہیں، پٹے ریت بھنگ
(اے تلسی! ایک سچے شریف کو کسی بد خوئی صحبت کیوں کر بگاڑ سکتی ہے صندل
کے درخت سے اژدہ لپٹا رہتا ہے لیکن پھر بھی اس کا زہر صندل میں سرایت نہیں کرتا)
(تلسی داس)

کھتنی مٹی کھاٹسی، کرنی پس کی بوئے
کھتنی تچ کرنی کرے پس سے امرت ہوئے
(ہائیں بنانا مثل کھاٹکے بیٹھا ہے، کام کرنا زہر کے مطابق ہے، ہائیں بنانا چھوڑ
کر کام شروع کر دو تو زہر سے آب حیات پیدا ہوگا)

(کبیر)

اپنی تلوار ہاتھ میں لے اور جنگ میں شامل ہو جا، اس تن کے میدان میں کام کر دھ

لوہجہ موہ اور اہنکار کے خلاف ایک بڑی جنگ جاری ہے۔

(کبیر)

نانک ننگے ہو رہو جیسے ننگی دُوب
پیر بڑے گر جائیں گے دُوب خوب کی خوب

(نانک)

ان چند نمونوں کے مطالعہ سے غالب تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ کبیر، نانک اور تلسی داس دراصل اس آریائی ردِ عمل کے مؤید ہیں جس کا سب سے بڑا علمبردار مہاتما بدھ تھا۔ بدھ کی تعلیم میں ان لوگوں نے بھی برے اعمال کے مقابلے میں اچھے اعمال کو سراہا اور اخلاقی نظم و ضبط پر خاص زور دیا۔ مزید برآں بدھ ہی کی طرح انہوں نے بھی ذات پات کے تصور کی نفی کی بلکہ ان میں سے بعض نے مذاہب کے فرق کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی۔ کبیر اس سلسلے کی اہم ترین ہستی ہے لیکن بدھ مت اور بھگتی تحریک کی ثابت غالباً یہاں ختم ہو جاتی ہے کیوں کہ بھگتی تحریک نے خدا، کے تصور کو رائج کیا جو بدھ مت کے لیے قابلِ قبول نہیں تھا بلکہ اس تحریک نے تو شخصی خدا سے محبت کا سبق پڑھایا جو بدھ مت کے نظریہ کے بالکل منافی تھا چنانچہ بھگتی تحریک میں خدا اور انسان کا باہمی تعلق شخصی سطح پر ابھر آیا اور اس نے کبھی تو نانک اور خادم اور کبھی عاشق اور معشوق کے تعلق کی صورت اختیار کر لی۔ کبیر، نانک اور تلسی داس کے ہاں یہ تعلق زیادہ تر نانک اور خادم کا تعلق تھا لیکن بھگتی تحریک کے بعض دوسرے نام لیواؤں نے عاشق اور معشوق کے تعلق کو ابھارا پہلی صورت میں جو ادب پیدا ہوا۔ ایک شعوری مقصد کے تابع ہو کر اس لطافت اور سندرہ سے محروم ہو گیا جو دوسری صورت کے ادب میں عام طور سے پیدا ہوتی۔

ادب کی یہ دوسری صورت بھگتی تحریک کے اصل مزاج سے قریب تر بھی ہے۔ یہ کرشن اور رادھا کے معاشقے سے متعلق ہے اور اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا ہے نسبتاً زیادہ لطیف، شیریں اور جذبات انگیز ہے اس تحریک کے علمبردار شعرا میں میرا جانی، دیبا پتی، سور داس، چندری داس، نانکرام، نام دیو، پریم چند، نعل و ترونگل اور اندل وغیرہ کے نام خاصے مشہور ہیں۔

بھگتی تحریک کے تحت ادب کی یہ صورت کرشن اور رادھا کے معاشقے کو متعدد زاویوں سے پیش

کرنے کی ایک کاوش تھی۔ کرشن ایک چرہ ادا تھا اور رادھا ایک بیہوشنا شہزادی تھی اور ان کی محبت، قہر اور
 سنجوگ سے کہیں زیادہ فراق، دُوری اور مفارقت کی محبت تھی۔ پھر جہاں جن کے سمے آتے تھے وہاں کہانی
 کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہوتا تھا جسے مدھر کا نام ملا ہے اور جو دراصل مردانہ عورت کی جنسی محبت کے والہانہ
 پن اور شدت کو اجاگر کرتا ہے۔ مدھر میں جنسی ملاپ کی ساری عکاسی موجود ہے، دوسرا پہلو پاکاپی اور شیوہ
 سے متعلق ہے اور اس کی جنسی علامتوں کے بارے میں کچھ زیادہ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ بالائی اور شولنگ
 کی پوجا کا رجحان اس کی اچھی طرح عکاسی کرتا ہے۔ دراصل دلشیزو بگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی
 اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی
 تھیں جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں خود کرشن کا رنگ نیلا ہے اور نیلا رنگ آکاش کا ہے۔ دوسری
 طرف رادھا میں سور کا رقص، اکونیل کی پک اور آہو کی پک ہے اور یہ ساری باتیں زمین سے متعلق ہیں۔
 پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ فی الواقع کرشن اور رادھا کا ملاپ آسمان اور زمین کا ملاپ
 ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے اور برکھا کی رحمت بھی اور انہی دو چیزوں پر ہندوستان کی
 زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے؛ چنانچہ کرشن اور رادھا، آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں
 زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے۔

دراصل کرشن اور رادھا کی کہانی نیز شیوہ اور شگتی کی پوجا کا تصور براہِ راست ہندوستان کی قدیم
 ارضی تہذیب کی پیداوار تھا اور اس لیے اس میں جسم، جھگل اور خوف کے عناصر کی فراوانی تھی۔ لیکن بگتی
 تحریک کے تحت جو ادب پیدا ہوا، محض ارضی تہذیب کا عکاس نہیں تھا۔ ارضی تہذیب تو زمین سے اس
 درجہ وابستہ ہوتی ہے کہ جب تک باہر سے کوئی قوت آگرا سے متحرک نہ کرے اس میں لطافت اور
 رفعت پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ ہندوستان کی ارضی تہذیب کے لیے یہ فعال قوت آریادوں اور ان
 کے بعد مسلمانوں کی یلغار نے مہیا کی اور یوں بگتی تحریک کے ذریعے ہندوستانی جسم نے خود کو اوپر
 اٹھالیا۔ کرشن اور رادھا کی روایت کے تحت کئی شاعری کا طرہ امتیاز یہی تھا۔
 بگتی تحریک کے تحت ہندوستان کی دیسی بھاشاؤں کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس تحریک کے نام لیا

عوام ہی کی زبان میں ان کو مخی طب کرنا چاہتے تھے۔ نتیجتاً انہوں نے سندھ کے بچے ہندی، بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور تامل وغیرہ میں ایسے گیت لکھے جو عوام کے دھڑکتے ہوئے دلوں سے ہم آہنگ تھے۔ ان میں سے سورتاس اور میرابائی نے ہندی میں، نام دیو اور نکارام نے مرہٹی میں، ناگر اور پریم چند نے گجراتی میں، دویاسی گوہندواس اور چندی داس نے بنگالی میں اور اندل اور نخل درے تامل میں گیت لکھے۔ یہ گیت ہندوستانی مزاج کے پوری طرح عکاس تھے:

اے ماما، رام نے اپنے سارے گن میری آتما کو دان کر دیے ہیں اور میں نے ان گنوں کو گانگا کر عام کیا ہے۔

اس کے پریم کے بان نے میرے تن کو چھیر دیا ہے ماما !
جب یہ تیر مجھے آکر لگا تو مجھے خبر بھی نہ ہوئی، پر اب مجھ سے یہ سہارا بھی نہیں جانا اے ماما !

میں نے جادو ٹوٹنے، دوا دارو، سب کچھ کیا۔ پر یہ بیڑ تو جاتی ہی نہیں کوئی ہے جو میرا علاج کرے ؟ ماما میرا دکھ بڑا گہرا ہے۔
اے رام ! تو مجھ سے آتنا قریب ہے تو جلدی سے آگیوں نہیں جاتا ؟
میرا گنتی ہے کہ رام نے جو کیلاش کو فتح کرنے والا ہے، میرے تن کی ساری آگ کو ٹھنڈا کر دیا ہے ماما !

کنول ایسے نینوں والے نے میری آتما کو اپنے گنوں میں جکڑ ہی تو لیا ہے !
(میرابائی)

جہنم سے لے کر اب تک میں نے اس کی سندھ کا نظارہ کیا ہے۔

پر میری آنکھیں ابھی تک بھوکے ہیں
دکھوں برس سے میرا دل اس سے چٹا ہوا ہے۔
پر یہ مود کہ اسی طرح پیاسا ہے !

(دویاسی)

اب تک آنی نہیں ہے رادھے، سوچ کی ہے یہ بات
اُدھو

بیت چلی ہے رات

شریلی، نرمل سی ناری وہ آئی وہ آئی
اچھا کہہ دے ریتے میں تو ڈرے نہیں گھبرائی
تیرے من میں کون سی شکتی تجھ کو یہاں تک لائی
ودیا پتی یہ بات سمجھائیں، پریم کی شکتی بھائی
پریم کی شکتی لائی یہاں تک، پریم کی ہے کیا بات
اُدھو

پریم کی ہے کیا بات

ودیا پتی (ترجمہ میراجی)

تنہا سب سے دُور اکیلی
دُکھا دل لے کر ہے، میٹھی
رادھا

بات نہیں وہ سنتی کسی کی
اپنی ہی سوچوں میں ٹوٹی
رادھا

لو وہ اس نے جوڑا کھولا
جب کالے بالوں کو دیکھا
اب دیکھا آگاش کو رادھا
کانی گٹھ سے کچھ نہ بولی
کس نے سنی ہے بات ادھوری

کانڈھوں پر گیسو ٹکائے
دل میں دھیان کسی کا لائے
اور اس نے بازو پھیلائے
لیکن کس کی سمجھ میں آئے
ایک پہلی کون بچھا سئے؟

مور کی گردن نیلی کالی دیر تک وہ دیکھتی جائے

آؤ اس کا بھید تباہیں

آؤ پہیلی ہم ہی بچائیں

ہم نے ان باتوں سے جانا دھیان لیے ہے شام سدر کا

راؤھا.....

چنڈی داس (ترجمہ میراجی)

مستغرق اشعار

پر دیسی کی پریت کو سب کا من لپچائے

ادگن وا میں ایک ہے رہے نہ سنگ لپچائے

آج پارے نین میں پلک ڈھانپ تو ہے لوں

نہا میں دیکھوں اور کو نہ تو ہے دیکھن دوں

چلیم پتیاں تب بکھوں جے تم بسو بدلیں

تن میں ہن میں، جان میں وا کو کیا سنلیں

کاگا سب تن کھا نیو چن چن کھا نیو ماس

دو دنیا مت کھا نیو کہ پیا من کی آس

آج چندر ما دوج ہے جگ چتوت پھوں اور

ہم سے اور دامتہ کے نین بیٹے اک ٹھور

پریم تم مت جانو، تم بچہریں موی چین
آئے بن کی لاکڑی سلگت ہوں دن رین

کا گائین نکاس دوں جو پیا پاس لے جائے
پہلے درش دکھائے کے، پانچھے لیجیو کھائے

بھگتی تحریک کی شاعری پر ایک اجماعی نظر ڈالیں تو اس کے چند ایک بنیادی اوصاف ابھرے ہوئے دکھائی دیں گے۔ مثلاً ایک یہ کہ اس میں جنگل کی سی گہرائی ہے اور اسی لیے اس کی فضا نیم تاریک نیم شعوری اور والہانہ ہے۔ دوسرا یہ کہ جنگل کے اثرات کے تحت اس شاعری نے بالعموم عورت کی طرف سے اظہار جذبات کی صورت اختیار کی ہے۔ ہندوستانی معاشرہ مزاجاً مادری ہے اس لیے یہ قطعاً غیر غلب نہیں کہ جب اس نے اپنے اصل مزاج کو شعر کے سانچے میں ڈھالا تو اس میں ایک حد تک نسوانیت سرایت کر گئی؛ چنانچہ بھگتی تحریک کی شاعری بحیثیت عمومی عورت کی آواز ہے اور اس میں جہاں کہیں مرد کی آواز ابھری ہے، اس پر بھی نسوانیت ایسے کی غنائیت اور جذبے سے ہم آہنگ رہنے کا رجحان غالب ہے۔ پھر اس شاعری میں جسم اور اس کے تقاضوں کو بھی بڑی اہمیت ملی ہے اور اگرچہ محبت اور بھگتی کے جذبے نے برہمنہ جسم کو ایک نقاب سا اوڑھا دیا ہے تاہم انتہائی جذب کی حالت میں جسم اور اس کے تقاضے برہمنہ ہو کر سامنے آ گئے ہیں مثلاً مندرجہ بالا میرا بانی کے گیت میں پریم کے بان کا میرا بانی کے بدن کو چھید دینا علم النفس کے ماہرین کے لیے ایک لمحہ فکریہ ہیسا کرتا ہے۔ بھگتی تحریک کی اس شاعری میں سوچ کا عنصر کمزور رہا ہے اور جہاں کہیں ابھرا ہے اس نے فوراً ضرب الامثال کی صورت اختیار کر لی ہے۔ گویا یہاں کے انفرادی عمل کے بجائے سوسائٹی کی سوچ کے اجتماعی عمل کو اہمیت ملی ہے۔ ضرب امثال سوسائٹی کے اس تجربے کی مختصر ترین صورت ہے جہاں

"The Forest Like a Tree has Maternal
Significance" - Jung (Symbols of
Transformation P. 274)

۱۷

نے متعدد مشاہدات کے بعد حاصل کیا ہے۔ سوسائٹی اپنے اس تجربے کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر افراد کے حوالے کر دیتی ہے اور افراد اسے ایک مقدس آئینہ قرار دے کر آئندہ نسلوں کو منتقل کر دیتے ہیں۔ بھگتی تحریک کی شاعری اس سماج کی پیداوار ہے جو بیرونی اثرات کے کمزور ہوتے ہی اپنے سماجی کل کے روپ میں ابھر آیا تھا اس لیے لامحالہ اس میں سوسائٹی کی آواز نمایاں اور فرد کی آواز مدغم ہے۔ جنگل کا معاشرہ ایک مشینی کل سے مشابہ ہے اور اس میں افراد پرزوں کی طرح مشین میں فٹ ہوتے ہیں اور مشین کے گھمبیز سُر میں اپنی ننھی مٹی آوازوں کو ضم کر دیتے ہیں۔ ہندوستانی معاشرہ مزاج جنگل کا معاشرہ ہے اس لیے جب بھگتی تحریک کے زیر اثر اس معاشرے کو اظہار کا موقع ملا تو اس میں کل کی آواز نسبتاً بھری ہوئی سنائی دی۔ یہ آواز ان ضرب الامثال کی صورت میں ابھری جن کی بھگتی تحریک کی شاعری میں دراوانی ہے اور حوارج بھی ہندوستانی معاشرے پر مسلط ہیں۔

بھگتی تحریک کے زیر اثر دیسی بھاشاؤں کے ادب کا فروغ بارہویں صدی سے سترھویں صدی تک جاری رہا لیکن جب ۱۷۷۷ء میں اورنگ زیب نے وفات پائی تو مرکزی حکومت کے کمزور پڑتے ہیں، ہندوستان میں جنگل کا قانون ایک بار پھر سطح پر آگیا؛ چنانچہ مرکز میں ایک برائے نام ہی مغل حکومت تو قائم رہی لیکن ملک میں چھوٹی چھوٹی متعدد حکومتیں قائم ہو گئیں، انتشار اور طوائف الملوک کی اس فضا نے صرف دیسی بھاشاؤں کے ادب کو بلکہ دوسرے ثقافتی مظاہر کو بھی نقصان پہنچایا۔ ہندوستان میں اٹھارویں صدی بے تہی خلد جنگی، بد نظمی اور ثقافتی انحطاط کا دور تھا۔ نصاب نگری انگریزی کی چھاپ ثبت تھی، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے مغل سلطنت کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا تھا اور روسیہ سردار نے شاہ عالم ثانی کو اندھا کر کے مغل سلطنت کا رہبر مقرر بھی خاک میں ملا دیا تھا۔ ان حالات میں ہندوستانی معاشرے نے اپنی تہذیب کے باطن کی طرف مراجعت کی یوں جہانی لذت کے حصول کا خالص راہِ دی جذبہ سطح پر آگیا؛ چنانچہ تہذیبی شراب نوشی اور نفس پرستی کو بڑی تحریک ملی، لکھنؤ کی تہذیب نے تو بالخصوص اس کا بھرپور مظاہرہ کیا، اخلاقی قدیں گویا حرب غلط کی طرح مٹ گئیں اور آسمان نگاہوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس صورت حال کا اثر دیسی بھاشاؤں کے اس دور کے ادب میں عام طور سے ملتا ہے۔ مثلاً سنگھ اور گجراتی تو ادبی لحاظ سے بانجھ ہو کر رہ گئیں، بنگالی اور ہندی میں تصنع نے ادبی تخلیق کے سوتے خشک کر دیے، دربار سے منسلک ہونے کے باعث اردو شاعری پر بھی تصنع کی چھاپ ثبت ہوئی اور امر پرستی، طوائف پرستی، گھسی پٹ لفظی تراکیب کو استعمال

کرنے، ریختی کو فروغ دینے اور جیسے بڑے خیالات کو دہراتے چلے جانے کا رواج عام ہو گیا، تاہم چونکہ فارسی کے اثرات کے تحت اردو میں تھوک نسبتاً زیادہ تھا اس لیے اردو نے تو اس دور میں غزل ایسی صنف کے چند بہت اچھے شاعر پیدا کر لیے لیکن اسی دور کی دوسری ہندوستانی زبانوں پر انجناد کی کیفیت بدستور مسلط رہی۔ ثقافتی لحاظ سے اٹھارویں صدی کا ہندوستان ہن کی فضا کا علمبردار تھا لیکن دراصل بے بسی اور سکوت کی یہ فضا ایک نئے طوفان کی آمد کا پتہ دے رہی تھی ہندوستانی تہذیب کے تالاب میں وقتاً فوقتاً باہر سے جو کنگراں گرے ان سے ثقافت کی متعدد لہریں پیدا ہوئی تھیں لیکن اب اس تالاب کی سطح ایک بار پھر لہروں سے نا آشنا ہو گئی تھی اور ایک نئے کنگرا کی آمد کی منتظر تھی۔ انیسویں صدی کے آغاز ہی میں یہ کنگرا انگریزی تہذیب کی صورت میں آکر گئی اور اس سے وہ لہریں پیدا ہوئیں جن کی گونج ساری انیسویں صدی میں سنائی دیتی رہی۔ یہ گونج آج بھی اس برصغیر پر مسلط ہے۔

ثقافتی لحاظ سے انیسویں صدی کا ہندوستان یاٹک کی فضا کا علمبردار تھا اور اس میں ثقافتی، مذہبی اور سیاسی ہیجان کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ساما، ہیجان مغربی تہذیب سے بالواسطہ یا بلاواسطہ منسلک ضرور تھا۔ بحیثیت مجموعی انیسویں صدی کا ہندوستان ایک متحرک ذہن کی آبگاہ تھا۔ یہ تحریک سترہویں صدی کے ٹک بھگ شروع ہوا جب لارڈ ولزلی نے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی پھر سترہویں صدی میں ہندو کالج وجود میں آیا اور یوں ہندوستانیوں کے لیے انگریزی زبان کی تحصیل ممکن ہو گئی۔ سترہویں صدی میں رام موہن رائے نے برہمن سماج کی بنیاد رکھی، یہ تحریک ایک خالص آریائی رد عمل تھا اور اس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھا جو انگریزی زبان اور تہذیب کی آمد سے پیدا ہو گئی تھی۔ مسلمانوں کو سیاسی اور مذہبی طور پر متحرک کرنے والے سید احمد بریلوی، مال کے بھائی مولانا عبد القادر دہلوی، مولوی کریم اللہ علی جوہر پوری اور مومن خان مومن تھے۔ پھر انیسویں صدی کے نصف اخیر میں مرثیہ احمد خاں کی تحریک شروع ہوئی جس نے مسلمانوں کی بے بسی کو توڑنے کا ایک اہم فریضہ سرانجام دیا۔ آریا سماج کی بنیاد ۱۸۷۵ء میں رکھی گئی اس کے بانی سوامی دیانند سرسوتی تھے۔ احمدیہ تحریک بھی انیسویں صدی ہی کی پیداوار ہے اور سوامی دیانند نے بھی اسی صدی کے ربع اخیر میں فلسفہ دیانت کو ایک نئے رنگ میں پیش کیا۔ ۱۸۵۷ء میں انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی اور یوں سیاسی بیداری کا پوری طرح آغاز ہو گیا۔ اس سب کے پس پشت انگریزی تہذیب اور سیاسی غلبے کے خلاف ہندوستانیوں کا وہ رد عمل بھی تھا جو سیاسی سطح پر سترہویں صدی کی جنگ آزادی کی صورت

میں اور ثقافتی سطح پر اودھ پنج کے تلخ اور ترش لمبے کی شکل میں منظر عام پر آیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بھی ملحوظ رہے کہ چھاپہ خانہ کار وراج، تعلیم کی فراوانی، حاصلوں کو کم کرنے کے اقدامات مثلاً تار بستی، ریل و غیر ذیل دیہات سے شہر کی طرف آبادی کے انتقال نے نضا میں بے پناہ تحریک کو ختم دیا تھا تو انیسویں صدی کی بقیہ اور متلاطم فضا کا اندازہ کرنا کچھ ایسا مشکل نہیں ہوگا۔

تینگٹ کی اس فضا نے ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے۔ انگریزی تہذیب سے قریب تر ہونے کے باعث بنگالیوں نے بنگالی ادب کو انگریزی ادب کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھایا اور یوں بنگالی ادب کو فروغ حاصل ہوا جو ہندوستان کی ویسی بھاشاؤں کو کافی مدت کے بعد نصیب ہوا۔ انیسویں صدی کے بنگالی ادب نے مائیکل مدھو سوون دت گریش چندر گھوش، بنگم چندر چیرجی اور رمیش چندر دت ایسے لکھنے والے پیدا کیے جنہوں نے بنگالی زبان کو ہندوستانی بھاشاؤں میں ایک ممتاز مقام پر فائز کر دیا لیکن یہ خیال کہ انیسویں صدی میں صرف بنگالی زبان نے ترقی کی اور دوسری ہندوستانی زبانوں پر جمود مسلط رہا، بالکل غلط ہے۔ فی الواقع مغربی تہذیب اور ادب کی بیخاری نے ساری ہندوستانی زبانوں کے ادب کو متحرک کر دیا تھا۔ ان میں سے اردو نے کہ بنگالی کے مقابلے میں اس کا دائرہ عمل بھی زیادہ وسیع تھا۔ بہت ترقی کی۔ انیسویں صدی کے اردو ادب میں آتش، شیفٹہ، موہن، غالب، ذوق، محمد حسین آزاد، وارث، حالی، شرر، اکبر، شبلی، سرشار اور درجنوں دوسرے شعراء محقق اور شمارا بھرے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب پر بنگالی کے مقابلے میں انگریزی اثرات کافی دیر بعد مرتب ہوئے۔ مگر اس کے باوجود اردو ادب نے جو ترقی کی، حیرت انگیز اور قابلِ فخر ہے۔

اٹھارویں صدی میں اردو شاعری نے زیادہ تر غزل کو اظہار ذات کا وسیلہ بنایا تھا۔ لیکن اسے زیادہ فروغ انیسویں صدی ہی میں ملا غزل، بنیادی طور پر ایک ایسی صنف ہے جہز میں سے وابستگی کے باوجود نئی روشنی کے پیکر کو اپنی انگلی سے لگائے پھرتی ہے چنانچہ انیسویں صدی کی وہ نضا جس میں علی گجر کی سعیت میں نئی روشنی کا ایک پیکر بھی نظر آنے لگا تھا غزل کے فروغ و ارتقا کے لیے نہایت موزوں تھی اور اردو غزل نے اس سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ لیکن انیسویں صدی کے رُبعِ آخر تک آتے آتے نضا کا تحریک اس قدر شدت اختیار کر گیا اور اس کے نتیجے میں اذہان اس قدر برا لگیں ہو گئے کہ وہ غزل کو اظہار ذات کے لیے ناکافی سمجھنے لگے۔ غالب نے اس بات کو سب سے پہلے محسوس کیا اور غالب کے بعد نظم کا وہ

فردغ شروع ہوا جو آج تک بددی ہے۔ دراصل نظم زمانے کی اس نئی متحرک فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھی اور ذہنی اضطراب، بھپاں اور انفرادیت کے رجحان کو نسبتاً آسانی سے خود میں جذب کر سکتی تھی۔ اردو شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز سے بدور شروع ہوا، نظم کے فردغ کے لیے بہت سازگار تھا اس زمانے کے ہندوستان کو رد عظیم جنگوں اور اقتصادی بحران کے علاوہ حصول آزادی کی ایک طویل کش مکش سے بھی گزرنا پڑا اور ان تمام باتوں نے فضا میں وہ توجہ اور کردار میں وہ انفرادیت پیدا کی جس کی بھرپور عکاسی نظم ہی میں ممکن ہے بحیثیت مجموعی اردو شاعری نے اپنے آغاز سے لے کر اب تک ہندوستانی مزاج کے تین اہم پہلوؤں کو پیش کیا ہے اس کا ایک پہلو تو وہ تھا جو گیت کی فضا سے ہم آہنگ تھا اور جس نے جھگتی تحریک کے نسوانی لہجے کو اپنا یا دوسرا پہلو وہ تھا جس کے تحت اس نے نسوانی لہجے کے پس منظر میں ایک نئی شہسب کا دل کو پیش کیا۔ مزاجیہ غزل کے لہجے سے ملوث تھی۔ آخری پہلو وہ ہے جس میں اگرچہ پس منظر کی فضا اسی طرح قائم ہے تاہم جس نے ذہن اور شعور کی بیداری کے باعث خود کو ایک گہمیر اور منفرد آواز کی صورت میں پیش کر دیا ہے مزاجیہ نظم کے منفرد اور متحرک لہجے سے ہم آہنگ ہے۔ اردو شاعری کی کہانی لہجے کے انہی تین درجے کی کہانی ہے۔

اُردو شاعری کا فن

آغاز

اُردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے اس برصغیر کے سادے ثقافتی اور تہذیبی پس منظر کو (جو پچھلے باب میں پیش کیا جا چکا ہے) ملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔ یہ اس لیے کہ شعر کا مزاج دراصل دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوتا ہے پھر دھرتی کے مزاج کے بھی دو رخ ہیں۔ ایک وہ جو اس کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہے اور جس میں اس کی باطنی ذائقہ، خشکی یا گرنی اور خود منتقل ہوتی اور ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دوسرا وہ رخ جو بیرونی اثرات کے تحت ابھرتا ہے اور دھرتی کے مزاج میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر دیتا ہے۔ کسی ملک کی شاعری نہ صرف دھرتی کے بنیادی اوصاف کی عکاس ہوتی ہے بلکہ باہر سے آئی ہوئی کردوٹوں کو بھی خود میں سمولیتی ہے۔ اُردو شاعری کو جب اس برصغیر کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو اس میں زمین اور جنگل کے گہرے اثرات ہی نظر نہیں آتے بلکہ تمام عناصر میں دکھائی دیتے ہیں جو باہر سے آئے اور جن کے باعث اس دھرتی کے پل میں گہرائی اور رفعت پیدا ہوئی۔ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ مادی نظام کا علمبردار تھا لیکن جیسے جیسے پوری اسلوب حیات کے علمبردار قبائل اس میں ضم ہوتے گئے، خود اس کے اندر بھی متوجہ کی لہریں پیدا ہوتی چلی گئیں۔ یہ متوجہ تین واضح کردوٹوں میں منظر عام پر آیا اور اس نے اپنے اظہار کے لیے تین مختلف اصناف شعر کا سہارا لیا۔ مثلاً متوجہ کی پہلی صورت بُت پرستی کا عمل تھا۔ اس عمل نے خود کو گیت اور گیت نما شاعری میں ظاہر کیا۔ متوجہ کی دوسری صورت انفرادیت کی نمونہ کا عمل تھا اور اس نے خود کو غزل ایسی صنف میں ظاہر کیا جو جذبہ اور کل کے عارضی فزاں کے موقع پر تنہا لیتی ہے۔ متوجہ کی تیسری صورت تحرک اور انفرادیت کے پوری طرح وجود میں آنے پر نمودار ہوئی اور اس نے اپنے اظہار کے لیے نظم کے حربے کو استعمال کیا۔ گویا یہ تینوں اصناف شعر یعنی گیت، غزل اور نظم نہ صرف اُردو شاعری کے

تدریجی ارتقاء کو پیش کرتی ہیں بلکہ اس ترصیغ کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقاء کی بھی عکاس ہیں۔
 ہر چند اردو شاعری میں گیت، مغلزل اور نظم کے علاوہ بھی بے شمار اضافت شعرا رائج ہیں تاہم بنیادی
 حیثیت مندرجہ بالا تین اضافت ہی کو حاصل ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے یہ کہا جائے کہ بنیادی رنگ
 صرف چند ایک ہیں اور یہ جو رنگوں کی کثرت اور تنوع نظر آتا ہے، محض بنیادی رنگوں کی آمیزش کی پیداوار
 ہے یا ہندوستانی معاشرے کے پیش نظر یہ کہا جائے کہ اس میں بنیادی ذاتیں چار ہیں۔ باقی ذاتیں محض ان
 چار ذاتوں کے میل جول سے وجود میں آئی ہیں۔ اردو شاعری بھی بنیادی طور پر گیت، مغلزل اور نظم ہی پر مشتمل
 ہے کہ یہ تینوں اضافت نہ صرف انسانی معاشی طبقے کے تدریجی ارتقاء کو پیش کرتی ہیں بلکہ ہندوستان کی ثقافتی
 اور تہذیبی زندگی کے تدریجی ارتقاء کی بھی عکاس ہیں۔ باقی اضافت انہی بنیادی اضافت کے امتزاج سے
 وجود میں آئی ہیں۔ چنانچہ اردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے ان تین بنیادی اضافت کا
 تجزیہ اور جائزہ ہی کافی ہے۔

اُردو گیت

گیت مزاج انسانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت ہے۔ لغائقی لحاظ سے اس کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے اور زمین عورت سے مشابہ ہے۔ وہ عورت ہی کی طرح روح کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا اس کا عظیم ترین مقصد ہے مگر اس مقصد کی تکمیل کے لیے خود زمین کو آسمان کی ضرورت ہے۔ آسمان نے صرف وہ برکھانازل ہوتی ہے جس پر زمین کی زندگی کا دار و مدار ہے بلکہ وہ نشئی بھی جسے اپنے اندر جذب کر کے وہ گویا تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مزاجاً زمین متلون اور تغیر پذیر ہے اور ہر نئے موسم سے ایک نیا لباس مستعار لیتی ہے۔ دوسری طرف آسمان خود کو روشنی سے ظاہر کرتا ہے جب آسمان اور زمین ملتے ہیں اور روشنی خود کو زمین میں جذب کر دیتی ہے تو اس کے نتیجے میں زمین زرخیز ہو جاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو رات، زمین کے ایک حصے کے لیے فراق اور مفارقت کا وقفہ ہے جب کہ دن وصال اور ملن کی ایک صورت ہے۔ زمین کی متلون مزاجی کی سب سے بڑی علامت رگ وید کی دیوی ارنیائی ہے جو سدا ایک سی حالت میں نظر نہیں آتی بخود عورت نے تنوع، رنگینی اور تلون کی صفات براہ راست زمین سے حاصل کی ہیں۔ پھر جس طرح زمین آسمان کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور اس کا منظر پھول اپنے نگ اور باس کی مدد سے تلیوں اور بھوڑوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے بعینہ عورت بھی بناؤ نگہار سے مرد (آسمان) کو سدا اپنی طرف مائل کرتی رہتی ہے۔

عورت نے مرد کو اپنی طرف ملتفت کرنے کے لیے جو طرقات اختیار کیا ہے اسے عورت کے جادو کا نام ملا ہے جادو سے مراد یہ ہے کہ کوئی ایسی کیفیت وجود میں آگئی ہے جس نے فزق ثانی کی تمام مدافعتی قوتوں کو سلب کر لیا ہے۔ اس جادو کو زیادہ فعال بنانے کے لیے عورت نے مرد کی تمام حیات کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً بھڑکیلے رنگوں اور تیز خوشبوؤں کے استعمال سے اس نے مرد کی

باصرہ اور شامہ کو تکمیل ہم پہنچائی ہے اور اپنی آواز کے لوح سے اس کی سماعت کو۔ گیت میں عورت کے اسی جادو کا پرتو ملتا ہے۔ گویا گیت میں عورت کی ساری انسانیت سمٹ کر یکجا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا لوح، یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہو گئے ہیں تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ گیت میں سامعہ کا پہلو نسبتاً زیادہ اجاگر ہوا ہے اور یہ اس لیے کہ گیت میں سنے، تھاپ اور جھنکار کا براہ راست تعلق سماعت سے ہے۔ نمودِ حیات کے بارے میں بھی یہ تیس کو پہلے روشنی نمودار ہوئی جس کے لیے بصارت کو متحرک کیا گیا، اس قدر قرنِ قیاس نہیں جتنا یہ خیال کہ پہلے موسیقی وجود میں آئی جسے گرت میں لینے کے لیے سب سے پہلے سامعہ کو متحرک کیا گیا؛ چنانچہ ہندو علم الاخصام میں برہما کی محبوبہ سرسوتی نغماتی زیر و بم کی مدد سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے۔ اس خیال کی بچائی کا ثبوت انسانی زندگی میں بھی ملتا ہے۔ بچہ جب پیدا ہوتا ہے تو اس کے ہاں سب سے پہلے سامعہ متحرک ہوتی ہے اور وہ دیکھنے اور پہچاننے سے بہت پہلے سُننے کی کوشش کرتا ہے۔ خود جنگل آوازوں کا سکھ ہے اور جنگل یا زمین سے وابستہ تہذیب سامعہ کے مدارج سے گزر رہی ہوتی ہے۔ جب یہ تہذیب جنگل سے نکل کر کھلی فضا میں آتی ہے تو اس کی بصارت براہِ گنجت ہو جاتی ہے۔ گیت زمین اور جنگل کی پیداوار ہے۔ اس لیے یہ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ سامعہ کو متحرک کرتا ہے۔ اسی لیے گیت مزاجِ موسیقی سے ہم آہنگ ہے، رقص اس کا ایک انسانی پہلو ہے اور یہ عورت کی مرد کے لیے دالمانہ محبت کا اظہار ہے۔ بنیادی طور پر گیت میں مرد مخاطب اور مستحق ہے اور عورت ایک عاشق زار، پھر چونکہ گیت عورت کی طرف سے اظہارِ محبت کی ایک صورت ہے اس لیے اس میں سونچ اور تخیل کا متحرک نسبتاً بہت کم ہے اس کی جگہ ایک دالمانہ جذبے نے لے لی ہے۔ فی الواقعہ گیت عورت کے بسم کی پکار ہے اور اسی لیے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کے بجائے ایک گوشت پوست کے بُت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔

مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ گیت عورت کے جسم کا اظہار نہیں بلکہ اس کی پکار ہے اور پکار اس وقت وجود میں آتی ہے جب باہر سے جسم کو کوئی چرکا لگتا ہے۔ ایک ایسے ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جس پر جنگل کی فضا پوری

طرح سسط ہو، فنون لطیفہ کی نو ٹکن ہی نہیں فنون لطیفہ صرف اس وقت وجود میں آتے ہیں جب باہر سے کوئی عنصر اس معاشرے میں داخل ہوتا اور اُسے روح عطا کر دیتا ہے۔ بالکل ایسے ہی عورت کا جسم اُس پکار سے نا آشنا ہوتا ہے جو گیت کی جان ہے۔ پھر یکایک دُور دیس سے کوئی مسافر آتا ہے اور گورا برتن بچ اٹھتا ہے۔ بنیادی طور پر گیت اس محبت کا اظہار ہے جو مسافر کو دیکھتے ہی عورت کے دل میں پیدا ہوتی اور جو مسافر کے چلے جانے کے بعد ایک سوزِ درد کی صورت اختیار کر گئی۔ گیت کا اصل مزاج فراق اور مفارقت کی اسی آگ سے مرتب ہوتا ہے۔ کالیڈاں کی شکنتلا میں حبیب راجہ شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے، اس سے بیاہر چاتا ہے، اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا لطف چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا اور شکنتلا کو بھول جاتا ہے تو شکنتلا کے دل میں جو کسک اور بے قراری جنم لیتی ہے، وہی گیت کا اصل موضوع ہے اور اسی ایک کیفیت کو ہر اُس گیت میں محسوس کیا جاسکتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

گیت عورت کے جذبہ آزادی کی پیداوار ہے۔ یہ اس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعور ذات کی پہلی کردٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے پیٹیم سے ہمکنار ہونے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن تیاگ کا یہ عمل منفی انداز کا حامل نہیں۔ اس کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ جسم اور اس کے مقتنیات سے نجات حاصل کی جائے جیسا کہ یوگ، ویدانت اور بدھ مت وغیرہ میں عام ہے۔ یہ تیاگ تو ایک ایسا مثبت عمل ہے جس میں مبتلا ہو کر عورت اپنے دیس کی دھرتی کو چھوڑنے اور اپنے پیٹیم کے دیس سے ایک نیا رستہ استوار کرنے کی خواہش کرتی ہے۔ گویا عورت کی بنیادی فطرت میں کوئی تبدیلی رُو نما نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ اپنے منصب سے دست کش ہو کر تخلیق کے عمل سے نا آشنا ہو جاتی۔ وہ تو صرف اس محبت کے تحت جو اسے اپنے محبوب سے ملی ہے، اپنے میکے کو چھوڑنے کی خواہش کرتی ہے۔ گیت تیاگ کے اسی مثبت عمل کا ایک والہانہ اظہار ہے اور اسی لیے اس میں عورت کا ایک لمحاتی جذبہ آزادی ابھر رہا ہے؛ چنانچہ محبت سے نا آشنا ایک دوشیزہ اور گرسخت میں جکڑی ہوئی وہ عورت جو اپنے پی

کے دیس کا ایک ٹکڑا ہے۔ ان دونوں میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں۔ دونوں میں کی فطرت کے تابع اور سماج کے کل کا ایک حصہ ہیں۔ لیکن ان دو ادوار کا وہ درمیانی عرصہ جس میں عورت محبت کے ذائقے کو چکستی اور اپنے دیس کو چھوڑ کر ایک نئے دیس کو سدھارنے کی خواہش کرتی ہے، دراصل آزادی کا وہ قیمتی وقفہ ہے جس نے گیت میں اپنا مکمل اظہار کیا ہے۔

گیت، عورت کے جذبہ محبت کا اظہار ہے اور عورت سماج کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ گیت نہ صرف اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی اساس مادری نظام پر قائم ہوتی ہے بلکہ سماجی زندگی کے اس دور میں جنم لیتا ہے جب سوسائٹی اپنے بوجھل جسم میں روح کی پہلی کردٹ کو محسوس کرتی ہے یہی ثنویت کی ابتدا بھی ہے گویا گیت سوسائٹی کے جذبہ آزادی یا ثنویت کی ابتدائی صورت کو پیش کرتا ہے لیکن ابھی آزادی کی یہ کردٹ بطن مادر کے اندر ہے۔ تاحال اس نے ماں سے الگ ہو کر ایک نئے جسم کا روپ اختیار نہیں کیا۔ اگر ایسا ہو جائے تو زمین یا ماں سے منقطع ہو کر خود گیت کسی اور صنف شعر میں ڈھل جائے۔ گیت کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ ماں، زمین یا معاشرے کے بطن میں پیدا ہونے والی کردٹ کا علمبردار ہے۔ اسی لیے گیت میں زمین سے وابستگی بہت توانا ہے مثلاً گیت کی آواز میں دھرتی کی بہت سی دوسری آوازیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ جیسے پیسے کی پکار، کوئل کی کوک، مینا کا ترنم، بھڑک کی گھن گھن وغیرہ۔ اسی طرح محبوب کے دیس کی طرف جاتا ہوا بادل یا چاند، ندی کنارہ جنگل، برکھا، پھلواڑی یہ تمام چیزیں مل کر وہ پس منظر تیار کر دیتی ہیں جس پر محبت اپنے نقوش اُجاگر کرتی ہے۔ اس فضا میں فطرت کا ترنم، رقص، باس اور چھوٹی موٹی کی سی کیفیت۔ یہ سب کچھ شامل ہو جاتا ہے، چنانچہ جب دُور سے آنے والی ہنسی کی تان کو سن کر رہنسی کی تان محبوب کا بلا دا ہے، عورت گیت گاتی ہے تو گویا ساری دھرتی فطرت، اپنے جادو کا تماشا دکھاتی اور رقص کرتی ہے۔ ہندو فلسفے میں دھرتی کے اسی جادو کو پر کرتی یا پالا کا نام ملا ہے اور رپش کے لیے یہ ضروری قرار پایا ہے کہ وہ پر کرتی کے اس جادو سے باہر نکل آئے۔ گیت کا طرہ امتیاز یہ ہے کہ اس میں پر کرتی کی فضا سے اوپر اٹھ کر محبوب کے آستانے تک پہنچنے کی آرزو جنم لیتی ہے اور اس خواہش کے احترام میں عورت اپنے پس منظر سمیت اوپر اٹھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بہر حال گیت عورت اور سوسائٹی کے جذبہ آزادی کا مظہر ہے اور یہ اس سماج میں جنم لیتا ہے جو تہذیب کے مختلف مدارج کو طے کرنے کے بعد روج کے پُر تو سے پہلی بار آشنا ہوتا ہے۔

گیت، محبت میں مبتلا ایک عورت کے دل کی پکار تو ہے لیکن جیسا کہ ہر صنف شعر کا تعلق ہے، گیت میں بھی بعض اوقات تذکیر و تانیث سے بے اعتنائی کی روش ابھرتی ہے اور بعض اوقات اس نے مرد کی طرف سے اظہار محبت کی بھی صورت اختیار کی ہے لیکن اس سے گیت کا بنیادی مزاج ہرگز تبدیل نہیں ہوا۔ کیوں کہ مرد کی طرف سے کئے گئے گیت بھی نسوانیت کے لیے محبت کے ارضی پہلو اور سراپا نگاری کے ایک واضح میلان ہی کو سامنے لائے ہیں۔ وہ میلان جس کے تحت بت پرستی کے عمل کو توانائی حاصل ہوتی ہے۔ نیز جس میں سوچ اور تخیل کا وہ عنصر ناپید ہے جو مرد کی محبت کو محرک عمل کرتا ہے اور جس کے تحت مرد اکثر اوقات ارضی مظاہر سے منقطع ہو کر عشق کی ماورائی کیفیات میں ڈوب جاتا ہے۔ گیت تو بت پرستی کا ایک عمل ہے اور اس لیے اگر گیت مرد کی طرف سے بھی کہا جائے تو اس کے مزاج میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ویسے مرد کے کردار کا ایک نسوانی رخ بھی ہوتا ہے جو اگر گیت میں اپنا اظہار کرے تو اس میں کوئی حرج بھی نہیں۔ اس سب کے باوجود گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہار محبت کی ایک صورت ہے اور اس کے مقتدرہ جھٹے میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔

بحیثیت مجموعی گیت وہ جذبہ ہے جو جسم کے نفاتی زیر و بم پر رقص کرتا ہے یہ جذبہ محبوب کے لمس سے بیدار ہوتا ہے لیکن اپنے اندرونی تلاطم کی مدد سے سکسار اور لطیف ہو کر جسم کو بھی لفظ ہر کے لیے لطیف اور سکسار بنا دیتا ہے۔ یوں کہ جذبہ کی معیت میں جسم بھی گاتا اور رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اسی لیے گیت میں جذبہ کو نغمے اور رقص کی سنگت حاصل ہوتی ہے۔ گیت وہ نئی روح ہے جس نے رحم مادر کے اندر جنم لیا ہے اور اپنے وجود سے ماں کے سارے جسم میں تھوڑی سی پیدا کر دی ہے۔ واضح رہے کہ یہ نئی روح عورت کے جسم کے اندر ہے، اس سے باہر نہیں۔ جب یہ تکمیل کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رحم مادر سے الگ ہو جاتی ہے تو گیت کے حربے کو چھوڑ کر ایک نئی صنف شعر کو اپنائیتی ہے (مگر اس کا ذکر بعد میں آئے گا)۔

گیت کے مزاج کو متعین کرنے کے بعد اردو گیت کی داستان کو بیان کرنا ضروری ہے لیکن ایسا کرنے سے پہلے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ اردو زبان کے ابتدائی مزاج کو سامنے لایا جائے تاکہ اردو گیت کا پس منظر واضح طور پر ابھر سکے۔

اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں متعدد نظریے پیش کیے جا چکے ہیں مثلاً مولانا محمد حسین آزاد نے برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا ہے حافظ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی کچھ لوگ دکن کو اس کی جنم بھوی قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اسے ہمارا شٹری سے اور شوکت سبزواری نے پالی سے ملایا ہے اور فاتح بخاری صاحب نے صوبہ سرحد کو اس کا وطن قرار دیا ہے۔ فی الواقعہ ان میں سے ہر نظریے میں سچائی کا عنصر موجود ہے۔ دراصل اردو ان تمام علاقوں سے یکساں طور پر متعلق ہے لیکن اسے کسی خاص خطے سے منسوب کرنا، شاید درست نہیں۔ ہر محقق نے اردو زبان سے محبت نیز ایک خاص علاقے سے اپنی جذباتی وابستگی کی بنا پر اسے اس علاقے کی زبان ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش بالکل فطری اور قابلِ تعریف ہے لیکن اس سے وہ سارا وسیع پس منظر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے جس میں اردو زبان نے جنم لیا۔

اردو زبان کے آغاز کی کمانی وادی سندھ کی تہذیب کے زمانے سے شروع ہوتی ہے وادی سندھ کی تہذیب کا علاقہ ثلثہ کی پہاڑیوں سے گجرات کا ٹھیا دار تک پھیلا ہوا تھا اور اس میں سرحد، پنجاب، دہلی کا علاقہ، سندھ، راجپوتانہ اور بلوچستان وغیرہ شامل تھے یہ سارا طویل و عریض خطہ جس کے ایک بہت بڑے حصہ کو سندھ اور اس کے معاونین سیراب کرتے تھے، ایک منضبط اور منظم تہذیب کا گہوارہ تھا اور اس تہذیب نے زبان کے سلسلے میں اس قدر ترقی کر لی تھی کہ اسے رسم الخط بھی مہیا کر دیا تھا۔ جب

۱۵۰۰ ق م کے لگ بھگ آریا ہندوستان میں داخل ہوئے تو موسمی اثرات کے تحت وادی سندھ کے باشندے جہانی طور پر کمزور ہو چکے تھے؛ چنانچہ وہ آریاؤں کی یلغار کا سامنا نہ کر سکے۔ آریاؤں نے وادی سندھ کے قلعوں اور دروں کو یکے بعد دیگرہ واپس لے کر ان کے مکینوں کو قتل کیا اور منجہ داروں کا آخری قتل اس کا ایک اہم ثبوت ہے لیکن ظاہر ہے کہ آریاؤں کے لیے وادی سندھ کے تمام باشندوں کو ختم کرنا ممکن نہیں تھا۔ ان باشندوں کا ایک بہت بڑا حصہ داس، پانٹری اور بعد ازاں شودر کے نام سے آریاؤں کے ساتھ منسلک رہا۔ تاہم کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنہوں نے آریاؤں کے تابع رہنے کے بجائے ہجرت کر جانا مناسب سمجھا۔ ہر بیرونی حملے کی صورت میں ایسے ہی ہوتا ہے اور ملک کے نسبتاً غیور لوگ یا تو دشمن سے لڑ بھڑ کر مر جاتے ہیں یا وہاں سے ہجرت کر جاتے ہیں جب آریاؤں نے وادی سندھ کو تاراج کیا تو ظاہر ہے کہ یہاں کے کچھ باشندے نقل مکانی کر گئے ہوں گے۔ سندھ اور پنجاب کے نقشے کو بغور دیکھنے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ مغرب سے آریاؤں کے حملے کی صورت میں یہاں کے باشندوں کے لیے جنوب کی طرف چلے جانے کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں تھا یہ اس لیے کہ اس زمانے میں ابھی گنگا اور جہنا کا میدان گھنے جنگلوں سے ڈھکا ہوا تھا جب کہ جنوبی ہند قریب اور محفوظ ہونے کے علاوہ نسبتاً صاف بھی تھا۔ قیاس غالب ہے کہ وادی سندھ کے کچھ باشندوں نے دکن کی طرف ہجرت کی اور دکن میں آباد ہو کر ایک طویل عرصہ تک آریاؤں کی یلغار سے محفوظ رہے۔ دکنی زبان میں پنجابی زبان کے الفاظ کی زادانی اس ہجرت کا ایک اہم ثبوت ہے۔ ان پنجابی الفاظ کے سلسلے میں عام خیال یہ ہے کہ علاؤ الدین خلجی کی فتح دکن اور محمد تغلق کے دکن میں دار الخلافہ منتقل کرنے کے اقدامات نے بہت سے ایسے لوگوں کو دکن میں پنچا دیا جن کی زبان میں پنجابی کے الفاظ موجود تھے اور یوں یہ الفاظ دکنی میں داخل ہو گئے۔ لیکن دکنی اور پنجابی کی مماثلت اس نوعیت کی ہے کہ محض ایک محلے یا دار الخلافہ کی تبدیلی کے واقعہ کو اس بات کا باعث قرار دینا تاریخ تہذیب کے وسیع تر پس منظر کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے (اس لیے بھی کہ اگر ان محلوں کے باعث دکنی میں پنجابی کے الفاظ داخل ہوئے تو پھر یہ دکنی کی زبان میں کیوں اسی انداز میں قائم نہ رہے) حقیقت یہ ہے کہ دکنی میں پنجابی الفاظ اور محاوروں کی موجودگی اس وجہ سے ہے کہ یہاں کے لوگ قدیم زمانے میں وادی سندھ کے علاقے سے ہجرت کر کے یہاں آئے تھے۔

آریاؤں کی یلغار نے وادی سندھ کا زبان کو اپ بھرنش یعنی بگڑی ہوئی صورت میں تبدیل کر دیا۔

جب دو تہذیبیں یا دو زبانیں آپس میں ٹکراتی ہیں تو بولنے کی زبان کٹھالی میں آجاتی ہے تاہم اس میں ناب رنگ زمین سے وابستہ زبان ہی کا ہوتا ہے۔ آریادوں کو جو فاتح تھے، یہ صورت حال منظور نہیں تھی؛ چنانچہ انہوں نے ویدک کو پوتر کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں سنسکرت نے جنم لیا، لیکن سنسکرت کا رشتہ زمین سے قائم نہ رہ سکا۔ ہریش کی حکومت کے خاتمے کے ٹک بھگ آریائی تسلط میں انحطاط کے آثار پیدا ہو چکے تھے اور وہ تحریک قریب قریب ختم ہو گیا تھا جسے آریادوں کا امتیازی وصف قرار دیا جاسکے؛ چنانچہ شمال میں مسلمانوں کی آمد سے قبل (ادریہ گیارھویں صدی کا واقعہ ہے) دادئی سندھ کے علاقے میں زبان کا ارتقا رک چکا تھا اور بولنے کی زبان ایک بار پھر ارضی سطح پر آگئی تھی۔ اس سارے علاقے کو شورسینی پراکرت کا علاقہ بھی کہا گیا ہے تاہم اگر یوں سوچا جائے کہ مسلمانوں کی آمد سے قبل اس سارے طویل و عریض علاقے میں بولنے کی ایک ایسی زبان رائج تھی جو سب کے تبدیلیوں کے باعث کئی ایک رنگوں میں توڑ پھوٹ چکی تھی مگر اس کا بنیادی ڈھانچہ ایک ہی تھا تو تصویر کے نقوش نسبتاً واضح ہو رہے ہوں گے۔ گیارھویں صدی عیسوی میں جب مسلمان یہاں آئے تو انہوں نے اس زبان کو سندھی کا نام دیا۔

بعد ازاں ماہرین لسانیات نے علاقائی فرق کو مدنظر رکھتے ہوئے اسے پنجابی، سندھی، ہریانہ، برج بھاشا، دکنی اور دوسری بولیوں میں تقسیم کیا۔ لسانی نقطہ نظر سے اس کام کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں تاہم تہذیب اور ثقافت کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ان لسانی اختلافات کے باوجود اس سارے علاقے کی ایک ایسی مشترکہ بولنے کی زبان بھی نظر آئے گی جو اس زمانے میں مسلمانوں کو دکھائی دی تھی اور جسے انہوں نے ہندوی کا نام دیا تھا۔ سب اس ہندی سے مسلمانوں کی باہر سے لائی ہوئی زبان یعنی فارسی متصادم ہوئی تو اس کے نتیجے میں زبان کی جو تیسری صورت وجود میں آئی وہ ریختہ یا اردو تھی۔

سندھ میں مسلمانوں کی آمد گیارھویں صدی عیسوی کا واقعہ ہے لیکن مسلمانوں کی اس یلغار کا دائرہ عمل محدود تھا؛ البتہ گیارھویں صدی میں جب محمود غزنوی نے اپنے حملوں کا آغاز کیا اور آخر میں پنجاب اور سندھ کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تو گویا ہندوستان میں ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ شمال سے آنے والے ان مسلمانوں کی زبان فارسی تھی جب یہ فارسی، ہندی سے آکر ملی تو دادئی سندھ کی بولنے کی زبان ایک بار پھر اپ بھرنش میں تبدیل ہو گئی اور اس میں ہندی کے پہلو بہ پہلو فارسی اور عربی کے الفاظ بھی نظر آئے گئے۔ اس بگڑی ہوئی زبان کو ریختہ کا نام ملا، واضح رہے کہ ریختہ کے لیے اردو کا لفظ اس وقت رائج ہوا جب یہ شکر

کی زبان کی حیثیت میں واضح طور پر ابھری ہوئی نظر آتی لیکن گیارھویں اور بارہویں صدی میں جب فارسی اور ہندی کا، لفظ نام وجود میں آیا تو لول چال کی زبان کا نام ریختہ تھا۔ ریختہ کے لغوی معنی گرے پڑے اور پریشان کے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ریختہ کے معنی اس کے علاوہ چونا سفیدی کے مرکب کے بھی ہیں اور اس لیے ریختہ کا لفظ پختگی کے معنوں میں بھی مستقل ہے۔ بعض نے مؤخر الذکر مفہوم کو زیادہ قریں قیاس قرار دیا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ چونا سفیدی کے مرکب کا پہلا مفہوم ہی منتشر اور مختلف اشیاء کے یکجا ہونے کا ہے۔ پختگی کا مفہوم تو محض اس کے نتیجے میں مرتب ہوتا ہے۔ اب صورت یوں ابھرتی ہے کہ ہندوستان میں عام لول چال کی جو زبان رائج ہوئی اسے ریختہ کا نام ملا۔ اس زمانے میں ریختہ کے استعمال کے سوا اور کوئی چارہ کار بھی نہیں تھا کیونکہ دیسی اور بدیسی اپنے کاروبار کے لیے ایک مشترکہ زبان کے استعمال پر مجبور تھے لیکن لکھنے کی زبان میں کچھ فرق ضرور تھا۔ نوادہ زیادہ تر فارسی میں لکھتے تھے اور جہاں مشترکہ زبان میں اظہار خیال کی ضرورت محسوس ہوتی تھی، وہاں فارسی اور ہندی کے امتزاج کو بردہ کار لاتے تھے۔ دوسری طرف اہل ہند زیادہ تر دیسی زبان لکھتے تھے جس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کم اور ہندی اور سنسکرت کے الفاظ زیادہ ہوتے تھے تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ بارہویں سے سترھویں صدی تک ریختہ کا نہ صرف عام مزاج ہندی سے ملوث تھا بلکہ اس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کی وہ فراوانی بھی نہیں تھی جو اٹھارویں صدی میں ایک شعوری کوشش کے باعث معرض وجود میں آئی اور جس کا ذکر آگے آئے گا۔

حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے: ”دورِ اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لیے جاتے تھے۔ ہندی موسیقی کی سرپرستی چونکہ اکثر سلاطین و مشائخ نے کی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ متعدد فارسی اصطلاحات اس میں داخل ہو گئی ہیں، چنانچہ ریختہ بھی ہندی موسیقی میں موجود ہے۔“ یہ بیان اس بات پر دال ہے کہ ابتدا میں ریختہ کا لفظ ہندی گیت کے لیے عام طور سے مستقل تھا اس بیان کے پہلو بہ پہلو اگر ریختہ کی نمونہ پس منظر کو بھی ملحوظ رکھا جائے تو لامحالہ یہ نتیجہ مرتب ہوگا کہ ادبیات میں ریختہ اس ہندی گیت کے لیے مستقل تھا جس میں ہندی سنسکرت کے علاوہ فارسی اور عربی کے الفاظ بھی موجود ہوتے تھے، چنانچہ

بنیادی طور پر ریختہ ہندی مزاج کا حامل تھا اور اس میں عکس گئی شاعری اپنی ابتدا میں ہندی گیت کے مزاج اور فضا سے ہم آہنگ تھی اسی طرح آغاز کار میں جو اردو شاعری تخلیق ہوئی اس کا معتد بہ حصہ صنعتِ نثر کے استعمال کے باوجود گیت کے مزاج کا حامل تھا اور اسی میں اردو گیت کی ابتدا کا سراغ ملتا ہے۔
ضروری اور مستحسن ہے۔

شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز ۱۱۹۶ء میں ہوا جب محمد غوری نے دلی کو پایہ تخت بنایا اس سے قبل ۱۱۹۲ء میں مسلمانوں نے پرتھوی راج کو شکست دی تھی۔ پرتھوی راج کے عہد سے ہندی کے پہلے شاعر چند بڑائی کا نام وابستہ ہے جس نے پرتھوی راج راسا لکھی۔ اس کتاب کو ہندی کی پہلی کتاب کا درجہ ملا ہے لیکن اس لحاظ سے یہ اردو کی پہلی کتاب بھی قرار پا سکتی ہے کہ اس میں تقریباً دس فیصد فارسی اور عربی الفاظ موجود ہیں لیکن بعض محققین کا یہ بھی خیال ہے کہ پرتھوی راج راسا "داصل سولہویں یا سترہویں صدی میں تصنیف ہوئی اور یوں قدرتی طور پر اسے ادبیت کا درجہ دیتے ہوئے ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ ریختہ کے سلسلے میں اگلا اہم نام امیر خسرو کا ہے امیر خسرو، بوعلی قلندر اور نظام الدین اویلیا کا ہم عصر تھا اور اس کی تخلیقات کا زمانہ تیرہویں صدی کا ربع آخر اور چودھویں صدی کا خمسِ اول ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس زمانے تک آتے آتے ریختہ کی ایک واضح صورت ابھر آئی تھی تاہم اس ریختہ میں ہندی گیت کی ساری لنوائیت اور لوح بھی موجود تھا۔ امیر خسرو کے ریختہ میں فارسی کے ٹکڑے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں لیکن اس میں جو ہندی کا حصہ ہے، وہ اردو گیت کی اولین صورت کا منظر بھی ہے اس حصہ میں عورت کی زبان سے محبت کے جذبات کا کھلم کھلا اظہار ہوا ہے اور وہ تمام لوازمِ انہرائے ہیں جو ہندی گیت سے خاص ہیں۔ مثلاً

شبانِ بچراں دراز چوں زلفِ دروز و صلتش چو سحرِ کوتاہ
سکسی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یہ ایک از دل و دچشم جادو لعلِ منہمِ بر و تسکین
کسے پڑی ہے جو چلنا دے پیار سے پی کو ہماری بنیاں

چو شمع سوزاں چو ذرّہ حیراں زہر آں ماہ بکشم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آب آدیں نہ بھیجیں پتیاں

(امیر خسرو)

امیر خسرو نے ۱۲۲۱ء کے لگ بھگ وفات پائی اس کے بعد چودھویں صدی عیسوی میں راجا
کی بھگتی تحریک نے سارے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوستانی بھاشاؤں کو تبلیغ کے لیے
عام طور سے استعمال کیا مثلاً پندرہویں صدی میں کبیر اور میر آبائی نے ہندی کے ذریعے اپنے احساسات اور
خیالات کو عوام تک پہنچایا ان میں سے کبیر کے ہاں ایک واضح مقصد تھا یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں کو
ایک ہی مذہبی سطح پر لانے کا مقصد اس کے تحت کبیر نے جو کلام پیش کیا وہ اگرچہ ایک ایسی عام فہم
زبان میں تھا جس نے ہندی اور فارسی کے امتزاج سے جنم لیا تھا تاہم یہ ایک صدی کے تصورات ہی کا علمبردار
تھا اس میں گیت کی وہ مخصوص خوشبو، خود سپردگی اور انسانیت موجود نہیں تھی جو اس صدی کی سب سے بڑی
شاعرہ میر آبائی کے کلام میں موجود ہے۔ فی الواقعہ میر آبائی کا نام ہندی گیت کے فروغ کے سلسلے میں ایک
سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن میر آبائی کے گیتوں کی زبان عوام کی بول چال کی زبان سے کچھ مختلف
نہیں۔ اس لیے ان گیتوں کو رنجیت کے تحت بھی شمار کیا جاسکتا ہے۔ میر آبائی کے ہاں بھگتی تحریک کی لگن
نہایت توانا ہے اور اس نے اپنے بیشتر گیتوں میں کرشن ہی کو عام طور سے مخاطب کیا ہے تاہم غائر
نظر سے دیکھنے پر یہ عقده کھلتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک عورت، فراق کی ماری ہوئی ایک عورت ہی
کے احساسات ابھرے ہیں دراصل میر آبائی کے گیت ایک عورت کے جسم کی پکار ہیں اور ان میں ذہنی
برائیگمتگی کے بجائے جذبے کا لوبح اور محبوب کی ذات میں غم ہونے کا جذبہ بہت توانا ہے اور
حقیقت یہ ہے کہ آگے چل کر اردو گیت میں جو ایک خاص لوبح پیدا ہوا اس کے ڈانڈے میر آبائی
کے ان گیتوں سے باآسانی ملائے جاسکتے ہیں۔

ریختہ کی ترمیم و اشاعت کے سلسلے میں سولہویں صدی کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن اب ریختہ کا مرکز شمالی ہندوستان کے بجائے دکن قرار پاتا ہے۔ علاؤ الدین خلجی نے سلسلہ میں دکن فتح کر لیا تھا اور محمد تغلق نے سلسلہ میں اپنا دارالخلافہ دہلی سے دکن میں منتقل کرنے کی کوشش کی تھی، ان اقدامات سے ریختہ میں شعر کہنے کا رجحان بھی قدرتی طور پر دکن میں منتقل ہوا ہو گا کیوں کہ جب دکن میں سلسلہ کے نگ بھگ بہمنی دور کا آغاز ہوا اور اس کے بعد یہ سلسلہ قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار کی صورت میں اور نگ زیب کی فتح دکن تک جاری رہا تو اس میں ریختہ کو خاص فروغ حاصل ہوا۔ نصیر الدین بامشئی لکھتے ہیں :-

”جب سلطنت بہمنی شکست ہو کر بجا پور، گولکنڈہ اور احمد پور وغیرہ میں سلطنتیں قائم ہوئیں تو یہاں اردو کو اور زیادہ ترقی نصیب ہوئی کیونکہ سلاطین دکن کے محلوں میں ہندو رانیاں آئیں۔ والئی احمد نگر نظام شاہ اصلاً برہمن تھا۔ اسماعیل عادل شاہ کی ماں کو کنہی تھی، سلاطین کی بے تقیبی سے ہندوؤں کو سلطنت کے عہدے بلا لحاظ مذہب عطا ہوتے تھے۔ ان ہی حالات کے مد نظر شاہی دفتر بھی دکنی زبان میں آگیا تھا۔“

اسی طرح بہمنی سلطنت کے سب سے پہلے سلطان علاؤ الدین حسن بہمن شاہ کے بارے میں فرشتہ نے لکھا ہے کہ بہمنی کا لقب برہمن سے ماخوذ ہے اور علاؤ الدین حسن نے محض اس لیے اسے اپنے نام کے ساتھ لگایا تھا کہ وہ اپنے برہمن آقا گنگو کا نام زندہ رکھنا چاہتا تھا لیکن کیرج ہسٹری آف انڈیا کے مصنفین نے

۱۔ دکن میں اردو ص ۴۲۔ از نصیر الدین بامشئی

بہمن پسر اسقندیار کو عبداللہ بن کا مورث اعلیٰ قرار دیا ہے اور اس لیے فرشتہ کی روایت کا پہلا حصہ غلط ثابت ہو جاتا ہے تاہم گنگو بہمن سے علاؤ الدین کا تعلق خاطر غلط ثابت نہیں ہوتا۔ ان حالات میں اگر علاؤ الدین حسن کے برسر اقتدار آتے ہی اوباکے ہاں فارسی کے بجائے ہندی یا دکنی کی طرف ایک واضح میلان پیدا ہو گیا تو یہ اس لیے تھا کہ خود علاؤ الدین ہندی روایات کا مؤید تھا۔ بہر حال یہ طے ہے کہ سلاطین دکن کے زمانے میں دکنی زبان کو بڑا فروغ حاصل ہوا اور یہ دکنی مزاج ہندی زبان اور ہندی گیت کی روایات سے منسلک تھی۔

دکنی زبان کی ترویج کا دور ۱۲۵۲ء سے ۱۶۰۰ء تک پھیلا ہوا ہے لیکن اس کی شاعری ایک بڑی حد تک ہندی گیت کے مزاج کی حامل ہے مثلاً منظومات میں نہ صرف ہندی الفاظ کے استعمال کا رجحان عام ہے بلکہ ان میں سے بیشتر خالص ہندوستانی مزاج کی حامل بھی ہیں۔ جدید ہے کہ اس دور کی درہ شقیہ نظمیں بھی جن میں مرد کے بجائے عورت کو مخاطب کیا گیا ہے۔ دراصل لنوائی لہجے ہی کو سامنے لائی ہیں۔ اسی طرح اس دور میں غزل کو عام طور سے اظہار کا ذریعہ تو بنایا گیا ہے تاہم جہاں تک لہجے کا تعلق ہے اس پر بھی ایسی اثرات ہی کا تسلسلہ قائم ہے۔ دکنی شاعری کا گیت کے لہجے سے ملو ہونا ان چند مثالوں سے باسانی ثابت ہو جاتا ہے:

بسنٹ کھیلیں عشق کی آپیارا	تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں تارا
بسنٹ کھیلیں ہمیں ہو رہا جانیوں	کہ اسماء رنگ شفق پایا ہے سارا
پیانگ پر ملا کر سیا بی پیاری	بسنٹ کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا
بھنگی چولی میں بھتن نس نشانی	عجب سورج میں ہے کیوں نس کوٹھارا

محمد قلی قطب شاہ (سولہویں صدی)

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا	لگیا بہت تھج سوں دل ہمارا
سکھی اہل کہ تل تل ذوق کر لیں	دنیا میں کوئی نہیں آیا دوبارا

عبداللہ قطب شاہ (سترہویں صدی)

طاقت نہیں دُوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
 تچ بن مُنھے جینا ہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا
 کھانا برد کھاتی ہوں میں ، پانی انجھو پیتی ہوں میں
 تچ سے بچڑھیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا
 ہر دم توں یاد آتا مُنھے ، اب عیش نہیں بھاتا مُنھے
 برہا لوستانا مُنھے تچ باج تل تل رے پیا
 (دہلی (سترھویں صدی)

پیا بن پیالہ پیا جائے نا	پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہتے ہیں پیا بن صبور کی کرد	کیا جائے جاناں کیا جائے نا
سجن میرا یو مجھ سوں بے دل ہوا	ہر یک تل مجھے کتا جائے نا
سینے میں میرے داغ دے کے گیا	کہ ذرہ جو دل میں رہا جائے نا
مجھے تیر سینے پر کاری لگا	جگر پھوٹ سارا اٹھا جائے نا

غواصی (سترھویں صدی)

کوئی جاذ کو مج ساجن سات میں نہ بندی توں کتیا گھات
 دل میرا اپنے سات کیا
 مج پر ہے میں دن رات کیا
 دل داری کا نہ بات کیا
 کئے مج سوں ایسی دہات کیا
 کوئی جاذ کو مج ساجن سات میں نہ بندی توں کتیا گھات
 پوچھو روت دیکھو سینے میں
 جب جاگو تب رہو سینے میں

تن جائے جھک جھک جینے میں
 آرام اچھے مچ کھینے میں،
 کوئی جادو کو مچ سا جن سات میں نہ بندی توں کتیا گھات
 مچ یاد کرٹل ملتی ہوں
 لہو تیل سے دل تلتی ہوں
 تن موم بتی ہو جلتی ہوں
 سب آس برہ میں گلتی ہوں
 کوئی جادو کو مچ سا جن سات میں نہ بندی توں کتیا گھات
 علی عادل شاہ ثانی تخلص شاہی (سترھویں صدی)

اب پھوڑ نین مت جادے سے
 مچ برہ جلی کوں مت ترسے سے
 یو جانے توں میری من بہا سے
 یو تو شام سلونا توں میرا سے
 نہ چلے تچ پر ستر ٹونا سے
 جو کوئی چاہے سو فانی ہونا سے
 یو تو برہ اگن سب دل لائی سے
 تن فانوس کر ہوں دکھلائی سے
 لہو تیل دیا دیک جلائی سے

برہان الدین جاتم (سولہویں صدی)

بجن آویں تو پردے سے نکل کر مجار بیٹھوں گی
 بہانا کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

اونو میاں آؤ، کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں

اتصلی ہو رہی تھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی

سید میراں ہاشمی (سترہویں صدی)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس طویل دور کی اردو منظومات کا معتد بہ تہہ ہندی گیت کے مزاج کا حامل تھا اور اس میں نہ صرف خیال کی وہ براہ کھینچنی موجود نہیں تھی جو فارسی شاعری کا طرہ امتیاز ہے بلکہ اس میں فارسی کے پُر شکوہ لہجے کے بجائے ہندی زبان کی دہمی نے بھی ابھر آئی تھی یہ شاعری گیت کی اس اہم شرط کے بھی تابع تھی کہ اسے دھرتی اور اس کی اشیاء اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کرنا چاہیے، چنانچہ اس شاعری میں فارسی سے مستعار تعلیمات اور استعارات کی موجودگی کے باوجود زیادہ اہمیت سرزمین ہند کے مظاہر ہی کو دیکھتے ہیں جس کے نتیجے میں ہندوستان کے پرندے، پھول، بادل اور برکھا کے مناظر اور ان سب سے زیادہ خود ہندوستانی عورت ان فطلوں میں ابھر آئی ہے لیکن یہ عورت محض گوشت پوست کا ایک جسم نہیں اور نہ اس کی حیثیت محض جنگل کے ایک خود زود پڑے کی سی ہے۔ یہ عورت تو محبت کے جذبے سے سرشار ہے اور ذرا ق کی آگ میں جلتی اور جلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

دکنی زبان میں گیت کی فضا دلی کے زمانے تک مستطوری لیکن دلی کے زمانے میں اردو دہلی سے منسلک ہوئی اور اس پر فارسی کے ایسے گہرے اثرات مرتب ہوئے کہ گیت کے فردخ کے امکانات قریب قریب ختم ہو گئے۔ دلی کا زمانہ سترہویں صدی کا ربع آخر اور اٹھارہویں صدی کا خمس اول ہے لیکن خود دلی کے کلام پر فارسی کے اثرات کی ایک اہم وجہ اس کا سفر دہلی ہے دہلی میں دلی کی ملاقات فارسی کے مشہور شاعر شاہ سعد اللہ گلشن سے ہوئی جنہوں نے فرمایا کہ یہ سب مضامین جو بے کار فارسی میں بھرے پڑے ہیں ان کو زبان ریختہ میں کام لادو۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا۔ اس واقعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ دہلی میں فارسی شاعری سے ایک اعلیٰ معیار منسوب تھا اور ریختہ کی ترویج کے لیے فارسی کی تقلید میں شعر کہنا عام طور سے مستحسن سمجھا جاتا تھا۔ اس بات نے گیت کی فطری نشوونما کو خاصا نقصان پہنچایا لیکن اس سے بھی زیادہ نقصان یہ پہنچا کہ دلی کے

بعد دہلی کے بہت سے شعرا نے جن میں آبرو، حاتم، ناجی، مصنوع، مرزا مظہر عباس جاناں وغیرہ شامل تھے، رنجیت کو بھاشا کے الفاظ، تعلیمات اور محاوروں سے پاک صاف کرنے کی ایک مہم کا بھی آغاز کر دیا۔ سکینہ نے لکھا ہے: "اس دور میں سنسکرت، بھاشا اور قدیم دکنی کے الفاظ کا اخراج ہوا جو سیر و سوتا کے زمانے میں جاری رہا اور شیخ ناسخ کے عہد تک جس کی تکمیل مہرئی زبان کو پاک کرنے کی اس مہم نے اردو کو ایک طویل عرصے کے یہ دھرتی کی زبان اور فضا سے گویا منقطع کر دیا یہ کچھ قدیم زمانے میں بھی ہوا تھا جب سنسکرت گرائمر نویسوں بالخصوص پائینی نے دیکھ سے بھاشا کے الفاظ کو خارج کر کے زبان کو پوتر بنانے کی کوشش کی تھی۔ اس اقدام کے نتائج سے کون سا خبر ہے؟ بسبب دہلی میں اردو کو پاک کرنے کی مہم کا آغاز ہوا تو سنسکرت کی طرح اردو کو بھی نقصان پہنچا۔ اہم یہ اردو کی خوش بختی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد وہ ایک بار پھر دھرتی سے تازہ خون اور بھاشا کے الفاظ اور محاورے خود میں سمونے لگی۔

یہ نہیں کہ اردو کو پاک کرنے کی اس غیر فطری صورت حال کا احساس اس دور کے کسی ایک شخص کو بھی نہیں تھا۔ اس دور میں نہ صرف نظیر اکبر آبادی کا کلام ملتا ہے جس میں ہندوستان کی دھرتی سے ایک گہری وابستگی نمایاں ہے بلکہ وہ شعوری اقدام بھی جس کے تحت انشانے رانی کیتکی کی کہانی لکھی اور زبان کو فارسی اور عربی کے الفاظ سے پاک کرنے کا ایک تجربہ کیا۔ انشانے کے بعد بھاشا کے مضامین اور الفاظ کی آمیزش کو محمد حسین آزاد نے بہت زیادہ اہمیت بخشی مثلاً: "آپ حیات میں اس نے لکھا: محمد شاہی دور تھا اور عیش و عشرت کی سہار تھی۔ مشرق کو خیال آیا ہو گا کہ جس طرح ہمارے بزرگ اپنی فارسی کی انشا پردازی میں گلزار کھلاتے تھے، اب ہماری یہی زبان ہے، ہم بھی اس میں کچھ رنگ دکھائیں اچھا کچھ وہی فارسی کے الفاظ کے اردو میں اتار کر غزل خوانیاں شروع کر دیں۔"

مشکل یہ ہوئی کہ بیدل اور ناصر علی کا نانا نہ قریب گزر چکا تھا اور ان کے معتقد

باقی تھے۔ وہ استعارہ اور تشبیہ کے لطف سے مست تھے، اس واسطے گویا اردو
بھاشا میں استعارہ اور تشبیہ کا رنگ بھی آیا اور بہت تیزی سے آیا۔ یہ رنگ اسی قدر
آتا کہ جتنا چہرہ پر اٹنے کا رنگ یا آنکھوں میں سرسرا، تو خوش نمائی اور بینائی دونوں
کو مفید تھا مگر انہوں نے اس کی شدت نے ہماری قوت بیان کی آنکھوں کو سخت
نقصان پہنچایا اور زبان کو خیالی باتوں سے فقط توہمات کا سوانگ بنا دیا۔ نتیجہ یہ
ہوا کہ بھاشا اردو میں زمین آسمان کا فرق مہر گیا بلکہ

ہر ملک کی انشا پردازی اپنے جغرافیہ اور سرزمین کی صورت حال کی تصویر بلکہ رم و رواج
اور لوگوں کی طبیعتوں کا آئینہ ہے یہ انہوں نے نہیں بھوتا کہ انہوں نے ریعنی
اردو شعرا نے ایک قدرتی پھول کو یعنی بھاشا کو اپنی خوشبو سے لکھا اور رنگ
سے لکھا تھا، سخت ہاتھ سے پھینک دیا وہ کیا ہے، کلام کا اثر اور اظہارِ اصلیت
ہمارے نازک خیال اور باریک بین لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبت
لفظی کے ذوق و شوق میں خیال سے خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کو ادا
کرنے میں بے پرواہ ہو گئے۔ انجام اس کا یہ ہوا کہ زبان کا ڈھنگ بدل گیا بلکہ

مولانا محمد حسین آزاد کے اس بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ فارسی شاعری میں
تشبیہ اور استعارہ کی فراوانی ہے یعنی کسی شے کو بجنسہ بیان کرنے کے بجائے کسی اور شے کی طرف اشارہ
کر کے اس کی وضاحت کی جاتی ہے اس اقدام میں ذہن اور تخیل کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے
اور اسے آریا کے جسمانی اور ذہنی تحرک کا ایک قدرتی نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے دوسری طرف بھاشا
زمین سے وابستہ معاشرے کی پیداوار ہے اس لیے اس میں کسی شے کو بیان کرتے ہوئے اس کے
حقیقی فرد و حال کو واضح کرنے کا رجحان تو انہی میں وہ تاثرات پیش ہوتے ہیں جو حسیات
کی برائے خفگی کا نتیجہ ہیں۔ گویا بھاشا میں تخیل کی پرواز کے بجائے جسم کی پکار و جود میں آتی ہے چونکہ گیت

بنیادی طور پر جسم کی والہانہ پکار ہے اس لیے اس کی نمونہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ زبان کا معاشرے کے جسم سے ایک گہرا تعلق استوار ہو۔ فارسی زبان کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل آفرینی کی جواہر تہائی صورت پیدا ہوئی اور بھاشا کے قدرتی لوش اور غنائیت سے قطع تعلق کی جو روش نمودار ہوئی اس نے اردو گیت کی نشوونما کو سخت نقصان پہنچایا۔ اس سلسلے میں دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ شاعری اگر محض جسم کی پکار تک محدود رہے تو اس میں زیادہ سے زیادہ گیت جنم لے گا۔ ہندی شاعری اسی لیے ایک طویل عرصہ تک گیت سے آگے نہیں بڑھ سکی دوسری طرف فارسی اور اس کے بعد انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل کے عمل کو تقویت ملی ہے اور اردو شاعری ارتقاء کی طرف مائل رہی ہے مگر اس کا ذکر آگے آئے گا۔

ہر چند اٹھارویں صدی کی اردو شاعری نے فارسی سے بہت سے مضامین، تلمیحات اور استعارات مستعار لیے تھے نیز بھاشا کے بہت سے کومل اور دھیمی نے کے الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ فارسی اور عربی کے الفاظ کو دے دی تھا پھر بھی تخیل اور سوش کا وہ انداز جو غزل کا طرہ امتیاز ہے اس صدی کی اردو شاعری میں پوری طرح ابھرنے لگا اور درادار قیر مستثنیات کے زمرے میں شامل ہیں اچنانچہ اس صدی کی اردو شاعری، معاملہ بندی اور سراپا نگاری کی اس روایت سے جو اس نے دکنی شاعری سے قبول کی تھی، ایک بڑی حد تک منسلک رہی۔ یہ روایت دو صورتوں میں ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک صورت تو وہ ہے جس کے ساتھ جرأت اور ایک حد تک انشا اور دلی کا نام وابستہ ہے اور جس نے زیادہ تر بت پرستی کے عمل پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے۔ اس صورت میں گیت کے مزاج کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ دوسری صورت وہ ہے جو ریختی کے تحت وجود میں آئی اور جو گیت کے لیے سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے لیکن اسے اگر گیت کی سرورڈی کہیں تو بہتر ہوگا ویسے یہ ایک دلچسپ نکتہ ہے کہ فارسی اثرات کے تحت اٹھارویں صدی میں اردو گیت تو ایک بڑی حد تک ختم ہو گیا تھا تاہم چونکہ اردو شعرا اس معاشرے کی پیداوار تھے جس کی اساس مادری نظام پر استوار تھی اور جس میں سوش کے عمل کے بجائے حیات کی براہ کھینگی نمایاں تھی اس لیے جب انہیں ایک ایسا ماحول ملتا جو باہر سے عائد کردہ ہندشوں سے نسبتاً آزاد تھا تو ان کے اندر کے ارضی عناصر نے اپنے اظہار کے لیے فی الفور نسوانی لیے کو اختیار کر لیا یہ نسوانی لب و لہجہ اگر گیت کی صورت اختیار کر لیا تو یقیناً اردو شاعری میں ایک اہم اضافے کا موجب بنا لیکن بد قسمتی سے اس نے سوش کے انحصاری رجحانات کے تحت بحیثیت پسندی کی روش اختیار کر لی اور یوں گیت کے بجائے گیت تحریر میں دھل گیا۔ چنانچہ جہاں ایک طرف ریختی میں عورت کی طرف سے جذبات کا اظہار ہوا اور جسم اور اس کے تعلق سے عام ہونے والی دوسری طرف شعرا نے اس کا معیار پست رکھا اور اسے سفلی جذبات کے اظہار تک محدود کر دیا۔

(۴)

انیسویں صدی میں اردو گیت کی ابتدا امانت کی اندر سبھا سے ہوئی اور اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بت پرستی کا عمل اور بوجھل مونی اور تنوع کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں۔ مثلاً ہندوستانی شاعری کا اہم ترین موضوع کرشن اور رادھا کا معاشقہ ہے۔ اس معاشقے کا پس منظر برہمن اور جٹاٹ کی وہ فضا ہے جو ہندوستانی دھرتی کے سادہ ساہم اوصاف کو یکجا کر کے پیش کر دیتی ہے پھر اس معاشقے کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک مذہب کا پہلو جو رادھا اور شیام کے جسمانی وصال کو پیش کرتا ہے اور دوسرا مفارقت کا پہلو جس میں رادھا کرشن کے کھانٹنا آسے بن کی گاڑی بن کر سگتی ہے۔ ہندوستانی گیت نے ثابت کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ اندر سبھا میں کرشن رادھا کے معاشقے کی یہ ساری داستان موجود ہے مثلاً اندر سبھا سے قبل رہس یا اس ہندوستان بھر میں مقبول تھا اور اندر سبھا اول اول رہس کے روپ ہی میں ابھر گئی تھی۔ رہس کا بنیادی تصور کرشن اور گویوں کے رقص سے متعلق ہے اور اس لیے رہس کی فضا بنیادی طور پر گیت اور رقص ہی کی فضا ہے پس ظاہر ہے کہ جب امانت نے اندر سبھا کو ترتیب دیتے ہوئے رہس کی روایت کو ملحوظ رکھا تو اندر سبھا کا مزاج بھی رہس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا اور اس میں اردو گیت اپنے بھرپور انداز میں غائب پھلی بار سامنے آیا۔ یوں بھی اندر سبھا کی ساری فضا ہندو دیوالا سے مستعار ہے۔ آغاز کار میں اندر آریاؤں کا ایک نہایت اہم دیوتا تھا اور جنگجوئی اس کی فطرت تھی لیکن بعد ازاں جب درادڑی تہذیب نے اس پر اپنے اثرات ثبت کیے تو اندر کا تعلق اسپر اؤں، گندھروں اور رقص، موسیقی اور عیش پسندی کے دوسرے مظاہر سے قائم ہو گیا (شمشیر و سناں اول اظاؤں در باب آخر)

اور یوں اندر کے دربار کی وہ روایت ابھرائی جسے اانت نے اندر سمجھا کا موضوع بنایا۔

———— البتہ ایک یہ بات ضرور قابل غور ہے کہ اندر سمجھا میں جو دیو پیش ہوئے ہیں وہ عجم اور عرب کے پرداز تخیل کا کرشمہ ہیں اور آریائی یلغار کے خلاف ایک رد عمل کے غماز ہیں۔ نفرت سے نفرت پیدا ہوتی ہے جب آریاؤں نے ارضی تہذیب کے باشندوں کو غلامت، گناہ اور تاریکی کا علمبردار قرار دیا تو ظاہر ہے کہ ان باشندوں نے بھی آریاؤں کے دیوتاؤں کو دیووں کا لقب عطا کر کے ان کے ساتھ ظلم اور بے رحمی کی صفات منحصر کر دیں۔ بہر حال اس اعتبار سے بھی اندر سمجھا کا نہایت گہرا تعلق ارضی معاشرے سے قائم نظر آتا ہے پھر دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ گشت کی ایک خاص ہندوستانی روایت کے زیر اثر سمجھا کی سبزی پر بھی ایک جوگن کے روپ میں شہزادہ گلغام کو تلاش کرتی ہے اور اپنے اس مقصد میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے گیت اور رقص کے حربوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ مجبوری اعتبار سے اندر سمجھا کا قصہ سحر البیان اور گلزار نسیم سے مستعار ہے، ڈراما کے نقطہ نظر سے اس میں بہت سے تبہوں ہیں۔ کرداروں کی پیش کش کا عمل ناقص ہے اور غزلوں کا معیار عام طور سے بلند نہیں تاہم یہ تمام نقائص اس فضا کے سامنے گرو ہو جاتے ہیں جو ہندوستان کی اصلی فضا ہے اور جس کی عکاسی امانت نے اپنے اس ڈراما میں کی ہے۔ اس فضا میں رقص اور موسیقی کی روایت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے اور اس لیے اس ڈراما کا اہم ترین اور حسین ترین عنصر اردو گیتوں کی پیش کش ہے۔ ان گیتوں کی ملائمت، لوش اور سندرتا ہندوستانی فضا کے عین مطابق ہے اور ان میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔ چند نمونے:

لاج رکھ مے شام ہماری میں چیری ہوں تمہاری
جرا دے سمجھ کے گاری لے

عبیر گھاں نہ ٹکھ پر ڈارو نہ مارو پچکاری
آدھی دینہ سب دیکھ پڑے گی ساری بھجوڈ نہ ساری
کہیں گے لوگ متواری

تم چاتر ہولی کے کھلیا ہم ڈرپوک اناری
 تاک جھانک نکامت موہن جاؤں توتے بلہاری
 نہ کر موسے جان سے ماری

مورے جوبن ماں لعل جبرے
 بہت کھرے او ہمارا جبرے
 کوڑ مونگا کوڑ چنی کھت ہے پرکمن دالوں پہ گانچ پرے
 بہت کھرے او ہمارا جبرے
 چھتیاں موری گجب کس رنگ جیسے انگیا میں کوئے دھرے
 بہت کھرے او ہمارا جبرے

پالاگی کر جوری شام موسے کھیلو نہ ہوری
 گویں چراون میں نکسی ہوں ساس تند کی چوری
 سگری چنر رنگ میں نہ بھوڑ اتنی سنو بات موری
 شام موسے کھیلو نہ ہوری
 چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے لگا کر جبرے سے بیاں موری
 دل دھرت سے سانس چڑھت ہے دینہ کنت گوری گوری
 شام موسے کھیلو نہ ہوری

اندر سمجھا کے ان گیتوں میں ایک تو شام اور رادھا کی روایت سے اخذ قبول کا رجحان موجود ہے۔
 دوسرے ان میں طنز اور وصال کا وہ رنگ ابھرا ہے جس کا نہ جڑ کے سلسلے میں عام طور سے ذکر ہوا ہے یہ
 گیت گویا عورت کے جادو کو سامنے لاتے ہیں اور ان گیتوں کی عورت امر کی توجہ کو اپنے انگ انگ

پر سر کو زکرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ان گیتوں میں ہولی کے تہوار کے موقع پر رنگ اندھینے کی روایت کا ذکر بھی بار بار ملتا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ یہ روایت بھی دراصل عورت ہی کی تخلیق ہے یا کم از کم ہندوستانی عورت نے اس روایت کو وجود میں لانے کے لیے مرد کو اکسایا ضرور ہے کیوں کہ بھگینے کے اس عمل سے عورت کے بدن کے نقوش نمایاں ہو کر مرد کے سامنے آجاتے ہیں اور اس کی نظر کسی اور طرف جا ہی نہیں سکتیں۔ اندر بھاکے گیتوں میں امانت نے بڑی خوبصورتی سے عورت کے ظلم کو پیش کیا ہے اور ملن کے لمحات کی بطور خاص بڑی عمدہ عکاسی کی ہے لیکن کرشن را دھا کے معاشرے میں ملن کے لمحے بہت مختصر اور فراق کا زمانہ بہت طویل ہے اور دراصل ہندوستانی گیت میں سلگنے کی کیفیت اور انتظار کا المیہ محبت کے اس زمانہ ہی کی پیداوار ہے۔ امانت نے اندر بھاکے میں اردو گیت کو درد کمک اور انتظار کے ان جملہ مراحل سے بھی پوری طرح آشنا کیا ہے :

موری اکھیاں پھر کن لاگیں کیا ہوا یار کدھر گئیں سکھیاں
 انکھیاں پھر کن لاگیں
 دینہ پھگت ہے جیا تر پت ہے پت نکا کے جا ہم چکھیاں
 انکھیاں پھر کن لاگیں
 نین میں ولدار بست ہے یہ اکھیاں الاس پرکھیاں
 انکھیاں پھر کن لاگیں
 بھاگ بھاگ پایا سنگ بھاگو سب چڑیاں ہم توری
 سرکھ چنڑیا اڑھاؤ نہ بھنی تن من آگ لگوری
 بن سیاں دینہ سلگت موری
 عبیر گلاں ملاؤ کھاک میں کیسو بھاگ کیسی موری
 آنگن کے پنج رنگ بھری گاگر دیو پلک بھر جوڑی
 بن سیاں دینہ سلگت موری

بن پیالہ پر مار کے تھا پر کھوٹ گلاں ملوری
نین کی پچکاری بنا کے دانوں رنگ میں بوری

بن سیاں دینہ سلگت موری

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

انگ بھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جی جادو ہے ڈگر نہیں آوت ہم محلوں کی پیاں رے

لٹ چٹکا کے بھیں بنا کے دیں بدلیں نکلیاں رے

انگ بھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

قبل ازیں اس بات کا ذکر آچکا ہے کہ دکنی شاعری میں گیت کی نواؤں اندر سبھا میں اردو گیت

کی بھرپور پیش کش کا درمیانی عرصہ گیت کے فروغ و ارتقاء کے لیے قطعاً سازگار نہیں تھا اور اس کی بڑی وجہ

محض یہ تھی کہ اردو شاعری کے علمبرداروں نے اسے فارسی روایات کی تقلید میں پروان پرٹھایا تھا۔ لیکن اندر سبھا

میں ایک طویل عرصہ کے بعد پہلی بار اردو شاعری نے اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اس میں

اردو گیت نمودار ہو گیا۔ اس کے بعد گیت کے فروغ کا سلسلہ جاری رہا۔ حالات بھی اس کے لیے بڑے

سازگار تھے کیوں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی شیخ وجود میں آگیا تھا اور پارسی تھیٹر کی کمپنیوں نے عوام

کی بڑھتی ہوئی تفریحی ضروریات کے پیش نظر ڈرامے شیع کرنے شروع کر دیے تھے۔ ان ڈراموں کے پس

ادبی معیار کو زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں لیکن ان کی بدولت اردو گیت کو ادب میں در آنے کا جبروت

ملا اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ بے شک ان ڈراموں میں غزل کو گاکر پیش کرنے کا رجحان خاصاً

تھا اور یہ حالات کے عین مطابق بھی تھا کیوں کہ غزل اس عرصے میں چھپائی ہوئی نظر آتی ہے۔ تاہم ان ڈراموں

میں گیت کو گاکر پیش کرنے کی جو روایت قائم ہوئی اس نے گیت کو اردو ادب میں ایک باقاعدہ صنف

شعر کی حیثیت عطا کرنے میں بڑی مدد دی۔

انیسویں صدی کا ربع آخر اور بیسویں صدی کا ختم اول اردو ڈراما اور اس کے ذریعے اردو

گیت کے مزاج کے لیے بڑا سازگار تھا لیکن گیت کو ادبی نکھار عطا کرنے کا رجحان ابھی اس دور میں پوری طرح پیدا نہیں ہوا تھا؛ چنانچہ ان ڈراموں کے بیشتر گیت روایتی اسلوب سے باہر نہیں آ سکے۔ آغا حشر اس دور کے ڈرامائی ادب کا سب سے بڑا علمبردار ہے اس لیے اس کے پیش کردہ گیتوں کا ذکر ہی اس سلسلے میں کافی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ گیت اس زمانے کے گیت کے عام مزاج کی غمازی کرتے ہیں:

نین کو بھائے پیتم دل میں سمائے پیتم
تم بن مورے سنوریا، ہماری پلی ٹریا جلدی لو کھیریا، ہرہ ستائے پیتم
چھٹ گئیں سکھیاں سگری ڈگری ڈگری
بھکت ہوں ڈگری ڈگری
ڈھونڈوں کون نگریا کون پردیس جائے پیتم
"اسیرِ حرص"

دیکھو بلماں موری بالی عمریا
میں بل بل جاؤں، گردا لگاؤں، عین موہن کو رجھاؤں
آؤ جاؤں!

ہوئے نیناں دشمن میری جان کے جگر پر پی چرکے سخریان کے
"یہودی کی رٹگی"

منجھارنیا موری پار لگاؤ ڈوبتی دھیاری کو بچاؤ
موج اٹھے بھاری بھاری چھائی عزم کی اندھیاری
زاساگی آسا بندھاؤ، آؤ ہوا دل پارہ پارہ
ستم کا چل گیا ہے آسا چٹا دلبر دل آسا
ٹانگر در زر سارا ہائے منجھارنیا موری
را اب نہ کوئی سہارا

"خواب ہستی"

آغا حشر کے ان گیتوں میں اندر بھاکے گیتوں کا سانچا اور کسک موجود نہیں جب اس کی یہ ہے

کہ آغا حشر نے اپنے ڈرامے عوام کی تفریحی ضروریات کو مد نظر رکھ کر لکھتے تھے اور اس لیے اس نے گیت کو ادبی لحاظ سے نکھانے، سنوارنے یا اسے کوئی انفرادی رنگ عطا کرنے کی بہت کم کوشش کی۔ یہ گیت مزاجاً ہندی گیت کی روایت سے ہم آہنگ ہیں اور ان میں عام طور سے عورت کی زبان سے عشق کی داستانیں بیان ہوئی ہیں تاہم چونکہ خود شاعر کی ذات ان میں پوری طرح منم نہیں ہوئی۔ اس لیے گیتوں کو پڑھتے ہوئے کوئی گہرا اثر ذہن پر مرتقم نہیں ہوتا۔

اردو گیت کے ارتقاء کے سلسلے میں اگلا اہم قدم عظمت اللہ خان نے اٹھایا جب اس نے سڑیلے بول میں ایسے گیت لکھے جو گھسی پٹی ہندی تراکیب کے تسلط سے آزاد تھے۔ بول عظمت اللہ نے گیت لکھنے کے ایک منفرد اسلوب کو منظر عام پر لانے میں کامیابی حاصل کی۔ یہ گیت ہندی گیت کی نفا سے ہم آہنگ ہیں۔ ان میں عورت اور مرد کے معاشرے کا خالص جذباتی بلکہ جسمانی پہلو واضح ہوا ہے اور ان کے لیے میں غزل کے شکوہ کے بجائے ایک دیکھی سی۔ نے بھی موجود ہے لیکن شاید غزل کے اثرات کے تحت یا اس تحریک ادیبیہ و فکری کے باعث جو پہلی جنگ عظیم اور سیاسی بیرونی کے باعث پیدا ہو گئی تھی۔ ان گیتوں میں سے بعض عورت کے بجائے مرد کی طرف سے اظہار محبت کی ایک کاوش ہیں۔ یہ نہیں کہ عظمت اللہ کے بعد اردو گیت نے عورت کے بجائے مرد کی زبان سے اظہار عشق کے منصب کو کلیتاً اپنا لیا کیونکہ جدید اردو گیت میں ہندی گیت کی عام جہت آج بھی موجود ہے تاہم یہ ضرور ہوا کہ گیت کو عورت کے علاوہ مرد کی طرف منسوب کرنے کا رواج بھی عام ہو گیا۔ اس صورت حال نے گیت کو اس حد تک نقصان بھی پہنچایا کہ جہاں کہیں مرد کے لیے کی کاٹ، درشتی اور برتری کا احساس زیادہ قوی ہوا، گیت کی لطافت اور کوہن اس سے مجروح ہوئی۔ عظمت اللہ اس صورت حال سے اس لیے محفوظ رہا کہ اس نے اپنے گیت میں جو مرد پیش کیا وہ کئی عمر اور بچے تجربات کے باعث عورت کی نسوانیت ہی کا ایک حد تک علمبردار تھا اور اس نے عورت کے مخصوص انفعالی رجحان کو قائم رکھا تھا۔ مثلاً قلم میں یاں نہ آئیے گا یہ ٹکڑا :

پھول کموں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی
رنگ کی دلکشی بڑھی غم کی جھلک کھلی ملی
ہام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لکھیے

من کو مرے جگا دیا، پہلا سبق پڑھا دیا
جھلیپ جھک مری مٹی مرد مجھے بنا دیا
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگا ئیے

جن دوسرے گیتوں میں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی جو روش ہندی گیت کا طرہ امتیاز تھی، غفلت اللہ کے ہاں بھی موجود رہی۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب بعض گیتوں میں مرد کی طرف سے عورت کے حسن کی تعریف کی گئی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے فرق سے قطع نظر ان گیتوں میں بھی گیت کی اس روایت کا پر تو عام طور سے ملتا ہے جس کے تحت شام کے رنگ روپ کی تعریف کا میلان ابھرتا تھا۔ غفلت اللہ کے ہاں یہ صورت اس طور دکھائی دیتی ہے:

ہائے وہ صورت پیاری پیاری

بڑی بڑی آنکھیں کالی

چکنے چکنے بال بھی کالے

بالسری کی سی آواز

نغیں چڑھاؤ نغیں آمار

دل کو بھائے، دل آئے

تجربہ جگ ہو غالی غالی

ستھری، ستھری بیٹی بیٹی

سُدر صورت دل میں مہائے

آندھرا دیس کی سُدر پتری

ہونٹ وہ گدھے جامن کے سے

کال، کوئل سی کالی

بال بھی کالے گنگھور گٹھا

اور اناہٹ میں ٹالی

دانت وہ اُجھلے موتی کی جلا

”موہنی صورت موہنے والی“

اس گیت کی عام نفاذ صاف بتا رہی ہے کہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کے بارِ جو یہ گیت ہندی گیت کی روایت سے انحراف کا درجہ نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ہندی گیت میں شام کے لیے موہن کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ یہاں موہنی میں دھل گیا ہے۔ شام کنول ایسے نینوں والا ہے، یہاں بڑی

بڑی کالی آنکھوں نے اس کی جگہ لے لی ہے۔ شیتام کا رنگ کالا ہے۔ یہاں جہن اور کالی گٹھاسے مثال دے کر شاعر نے کرشن کے سراپا کی رعایت سے اپنا تعلق خاطر ظاہر کیا ہے۔ پھر شیتام بانسری بجاتا ہے اور گوپیاں ناچتی ہیں۔ یہاں محبوب کی آواز کو بانسری سے تشبیہ دے دی گئی ہے مختصراً اس گیت کی رعایت سے شاعر کا تعلق خاطر بالکل عیاں ہے اور اسی لیے یہاں جہت کی تبدیلی سے بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑا۔

عظمت اللہ کو یہ شرف حاصل ہے کہ اس نے گیت میں پامال تشبیہات و استعارات کو بہت کم استعمال کیا تاہم اس نے گیت کی اس شرط کو بطریق احسن پورا کیا کہ اسے دھرتی کے مظاہر سے اپنا رشتہ قائم رکھنا چاہیے؛ چنانچہ عظمت اللہ کے ہاں گنگور گٹھا، بانسری کی ریل، آواز، گدے، جاسی اور آم کا سا جسم، ناگن کی سی آنکھ، کوئل کی آواز، ہندی رنگے ہاتھ اور اس قسم کی دوسری اشیاء اور مظاہر ابھرے ہیں جو خالص ہندوستانی فضا سے متعلق ہیں اس کے علاوہ بقول مسعود حسن خاں، عظمت اللہ نے وزن کے علاوہ ہندی عروض کی ان تمام آزادلیوں کو جو فن شعر کو پست نہیں بلکہ بلند کرتی ہیں، نہایت کامیابی سے اپنی شاعری میں آزمایا؛ یہ بات اس ہندی فضا سے عظمت اللہ کے تعلق خاطر کا ایک ثبوت ہے جس میں گیت نے مجہم لیا تھا۔

گیت کو اردو کے مزاج سے قریب تر کرنے کی روش کا آغاز تو عظمت اللہ سے ہوا لیکن اسے فردخا اختر شیرانی اور حنیف جالندھری نے دیا۔ واضح رہے کہ یہ روش بڑی احتیاط کی طالب تھی کیونکہ ہندی کے کوئل الفاظ کے بجائے فارسی آمیز اردو تراکیب کو رواج دینے سے گیت کی مخصوص لٹوانیت، لوح اور سندرتا کے مجروح ہو جانے کا بھی خطرہ تھا تاہم یہ بات اختر شیرانی اور حنیف جالندھری کے حق میں یقیناً کہی جاسکتی ہے کہ انہوں نے اس تبدیلی کو بردنے کا رلائے میں فنی بالیدگی کا ثبوت دیا اور فارسی الفاظ کی آمیزش کے باوجود اس نرم و گداز ہندوستانی فضا کو قائم رکھا جو گیت کی بقا کے لیے بے حد ضروری تھی ان میں سے اختر شیرانی کے گیتوں میں گیت کے دو پہلو بطور خاص اجاگر ہوئے یعنی ملن اور مفارقت کے پہلو؛ اور اختر کے غلوں نے ان دونوں پہلوؤں میں ایک الگھی تار لگی اور سندرتا پیدا کی بحیثیت مجموعی اختر کے گیت میں عشقِ برابر، راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اور اس لیے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں ابھری ہیں جو جذبات کو عام طور

سے متحرک کرتی ہیں بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی اختر شیرانی نے گیت کو عورت اور مرد کے باہمی
تعلق سے باہر جانے کی بہت کم اجازت دی ہے۔ یہ باتیں گیت کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ بھی
ہیں۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:

کھو جاتے تھے جب دونوں ہم پیار کی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں

مچلی ہوئی باہنوں میں، پھیلے ہوئے لمبھوں میں
ان چاندنی راتوں میں

شرماتے تھے نظارے

بہہ جاتے تھے نظارے، ہلکی ہوئی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

”چاندنی راتوں میں“

وہ آنکھوں میں بستے ہیں

ردنا یہ ہے ہم پھر بھی صورت کو ترستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

دل ہوتا ہے بیکل کیوں؟

آنکھوں سے یہ بادل کیوں دن رات برستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

کیا بات ہے ساجن کی

یہ نہیں تو سادوں کی بدلی سے بھی سستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

وہ آنکھوں میں بستے ہیں

اختر شیر آبی کے مقابلے میں حنیف جالندھری کے ہاں گیت کو ایک وسیع تر کمینوں پر پھیلانے کا اقدام بھی ملتا ہے۔ یعنی اگرچہ حنیف نے ایسے گیت بھی کہے ہیں جن میں محبت کا ارضی پہلو اجاگر ہوا اور محبوب کا جسمانی وجود نگاہ کا مرکز بناتا ہے اس کے ہاں گیت کی محبت کو ایک کشادہ مفہوم عطا کرنے کی روش بھی ابھری ہے۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر گیت میں عورت اور مرد کی باہمی محبت کو اس طور پھیلا دیا گیا تھا کہ محبوب کا وجود خالق حقیقی کے وجود کے لیے ایک علامت میں ڈھل گیا تھا بے شک محبت کے محور کی اس تبدیلی کے باوجود محبت کی ارضی کیفیت اور جنسی جذبے کی بوجھل فضا اپنی جگہ قائم رہی تھی۔ نیز گیت کی بت پرستی کے بنیادی عمل میں قطعاً کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی تاہم ارضی محبوب کے لیے ایک علامت بنانے کے عمل میں انداز نظر کی کشادگی ضرور وجود میں آگئی۔ اس اقدام میں جہاں کہیں جذبے سے بے اعتنائی کی روش ابھری، گیت کو اس سے نقصان پہنچا۔ کیونکہ گیت بنیادی طور پر جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت ہے نہ کہ تخیل کے تحریک کی؛ حنیف جالندھری کے ہاں گیت میں بت پرستی کا عمل ایک کشادہ کمینوں پر پھیلتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور محبت کے جذبے نے محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسری اشیاء اور مظاہر کو بھی اپنی لپیٹ میں لینا شروع کر دیا ہے مثلاً

آم پر کوئل گوک اٹھی ہے سینے میں اک ٹوک اٹھی ہے

بن جاؤں نہ کہیں سودائی جانوروں کی رام دہائی

جھپتی ہے نس نس میں

دل ہے پر اسے بس میں

اور اب پریت کا یہ جذبہ وطن کو اپنی لپیٹ میں یوں لیتا ہے۔

اپنے من میں پریت

لبالے

اپنے من میں پریت

او سو رکھ اور بھولے بھالے

اپنے گھر میں جوت جگالے

بھول گیا او بھارت واسے

من مند میں پریت لبالے

دل کی دنیا کرے روشن

پریت ہے تیری ریت پرانی

پریت ہے تیری ریت
پریت کا گیت

ایک اور مثال!

ہستی کیا ہے بیٹا سنا
سنا کیا ہے بیٹی پریت
میرے بیٹے گیتوں میں بستی ہے ساری ہستی
بیٹے بیٹے گیت ہیں میرے پیاری پیاری ہستی
ہستی کیا ہے بیٹا سنا
دل میں رہنا آنکھ میں پھینا
سنا کیا ہے بیٹی ریت
میرا گیت

”زشتہ کا گیت“

محبت اور رُبت پرستی کے عمل میں اس کشادہ اندازِ نظر کی منہ حقیقت کے گیت کا
ایک امتیازی وصف ہے تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ حقیقت نے گیت کے موضوع
میں کشادگی تو پیدا کی ہے مگر گیت کے اصل مزاج کو مجرد نہیں کیا۔ گیت کے سلسلے میں
حقیقت کی یہ عطا بڑی خیال انگیز ہے۔

(۵)

گیت کے سلسلے میں حفیظ، سائرا اور تاثیر کے بعد اگلا اہم نام میراجی کا ہے دراصل میراجی سے اردو گیت کے ایک باکلی سنئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس دور میں اردو گیت نے ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کی اور خود کو نئے امکانات سے روشناس کیا۔ اس تحریک کے علمبرداروں میں میراجی کے علاوہ اندر جیت شرما، آرزو مکھنوی، قیوم نظر، حفیظ ہوشیار پوری، مجروح سلطان پوری، نصیب خان آبادی، امیر حیدر قیس، بہلول حسین احمد پوری، وقار انبالوی اور لطیف الزور کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ان میں میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے رجحانات کی ذراوائی ہے۔ میراجی کا قدیم ہندو تہذیب سے تعلق خطرہ ہندوستان کی دھرتی اور اس کے منظر ہر مشلا جنگلوں، درختوں، دریاؤں، پرندوں، پھولوں اور غاروں سے ایک گہری وابستگی اور اس نغماتی زیر دہم سے ایک والہانہ نگاہ جو جنگل میں بھروسے پیدا ہوتا ہے، ان تمام باتوں نے میراجی کو ایسے گیت کہنے پر اکسایا ہے جن میں ہندوستان کی دھرتی کی سونہری باس اور اس کی فضا کا سارا دلکش ترنم موجود ہے۔ میراجی کے گیتوں میں نہ صرف ہندی گیت کی مخصوص گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ اس نے ہندی روایات اور ہندی کے کول اور مترنم الفاظ سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ گویا میراجی نے اردو گیت سے ہندی کے میٹھے اور کول الفاظ کو خارج کرنے کی روش کو انتہا پسندی کے مراحل میں داخل ہونے سے روکا اور گیت کو اس کی معناس اور کوٹھنا لوٹا دی لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ میراجی نے گہسی پٹی ہندی تراکیب کے استعمال سے گریز اختیار کیا اور یوں گیت کو ایک انوکھی تازگی اور گھلاوٹ بھی عطا کی۔

میراجی کے گیت، براندازن اور اس کی رومانی روایات کے پس منظر پر نئے ایسے نقوش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی میراجی کے گیتوں کی خوبی ہے کہ ان میں ہندوستان کی دھرتی کا جاودہ بڑے مہر پور انداز میں ملتا ہے۔ مثلاً ایک گیت میں اس نے لکھا ہے۔

چمچ چمچ چمچ چمچ چمچ چمچ
مومن دھرتی کر کے سنگار

دل میں کیسی پکار ؟

جس سے صاف ظاہر ہے کہ میرا آجی کو ساری دھرتی ایک عورت کی طرح رقص کرتی اور گیت کی زبان میں
پنے دل کی پکار کو محبوب تک پہنچانے کی کوشش کرتی ہوئی دکھائی دی ہے۔ لیکن میرا آجی کے ہاں برہنہ بن کی فضا
کے عام شواہد بھی نظر آتے ہیں۔ رادھا کا رقص، گویوں کی چل، ہنسی کی تان (جس سے ان سب کے دل دھڑکنے
لگتے ہیں) اور بین کی آواز پر دھڑ میں آنے کا جذبہ یہ تمام باتیں میرا آجی کے گیتوں میں اجاگر ہوئی ہیں مثلاً

کیسی ہنسائے، کیسی رلائے بین بجا کر سب کو جھجائے

اس کی ریت انوکھی نیاری جیون ایک عاری

یہاں جیون، دراصل محبوب کے لیے ایک علامت ہے محبوب، جس کا عورت کو انتظار ہے، اس
محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھا کر میرا آجی نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے اجاگر
کیا ہے جو رانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور جو گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے کچھ اور مثالیں لیجیے :

ہنسی رات میں کس نے بچائی رام دہلائی ! رام دہلائی

راکھ میں چنگاری کیوں ملے گی اس کی نہیں ہے تاب

ہمارے

دھندے پڑ گئے خواب

کوئی کہے میں سندر نار

رین اندھیری رین اُجالی بادلوں والی تاروں والی

سُنی بیچ پہ جاگے پیار

کوئی کہے میں سندر نار

رین اندھیری چمکے بجلی گھرتے باہر بجلیوں اکیلی

کھولو کوڑیاں ساجن، ساری بھیگ گئی
من کی کوڑیاں کھولو کہ رس کی بوندیں پڑیں

ٹھنڈے کانپے سر پر اب تو چپ نہ رہوں میں
بادل بن گئے پریم بندوٹے
مذکھ کا بندھن کوئی نہ کھولے
آجاؤ دن بیر، دکھڑا تم سے کہوں میں

میں انگ انگ سہلاؤں
بھول کے جگ کو جاؤں، میں انگ انگ سہلاؤں
ندی کے اس پار کی شو بھا دور دور کی باتیں
پیکے پیکے مرجھائے دن، سونی اکیلی راتیں
تھول رہا ہے لاج کا پروا، اس کو آج اٹھاؤں
دور بے شک کی سندرستی، دور ہے رس کی مستی
دور دور یوں رہ کر سوچا ہستی کب ہے ہستی
دور کو پاس بلاؤں آج تو انگ سے انگ لگاؤں
رس کا ساگر کھول رہا ہے بھوم کے برکا لاؤں
میں انگ انگ سہلاؤں!

ان چند مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ میرا جی نے اپنے گیتوں میں ہندوستان کی دھرتی اور
اس دھرتی کی سب سے بڑی علامت یعنی ایک ہندوستانی عورت کو پیش کیا ہے۔ تاہم اس پیش کش میں میرا جی
نے عورت کے جسمانی پہلوؤں کو بطور خاص اہمیت دی ہے؛ چنانچہ یہ عورت جسمی جذبے کی تندی کے زیر اثر
اپنا انگ انگ سہلانے کی آرزو میں سرشار ہے برسات کی رات میں بھیجی ہوئی ساری پہنے چوری چھپے محبوب
کے پاس جاتی ہے سونی سچ پر محبوب کے انتظار میں ٹپکتی ہے اور اگرچہ بخاہر ٹھنڈے سے اس کا سر پر کا پتا ہے

لیکن اس کے جذبات میں ناگ سی ٹکی ہوئی ہے، عورت کے دل میں محبت کا یہ جذبہ جو جنسی دھماکے کی آرزو میں
 تند اور سرکش ہو گیا ہے، میراچی کے گیتوں کا موضوع ہے اور میراچی نے اس جذبے کو ہزار کیفیتوں میں بھوکریش کیا ہے۔
 ہندی گیت کی روایت اور ہندی کے کوئل الفاظ کو اردو گیت میں استعمال کرنے کا یہ رجحان میراچی
 کے علاوہ اس دور کے دوسرے لکھنے والوں کے ہاں بھی عام طور سے ملتا ہے۔ ان لکھنے والوں میں اندر جیت
 شرما، امر چند قیس اور مقبول حسین احمد پوری کے گیتوں میں بھی گھلاٹ اور نکھاس ہے۔ اس دور کے بیشتر گیت
 لکھنے والوں کی نہایت عمدہ گیتوں کا انتخاب میراچی اور مولانا صلاح الدین احمد نے گیت والا کی صورت میں
 کیا ہے جس کے مطالعے سے اردو گیت کی توانائی اور نکھار کا بآسانی اندازہ کیا جاسکتا ہے لیکن اسی دور
 میں قیوم نظر کے ہاں گیت کے اس عام رجحان سے ہٹ کر ایک نئی روش اختیار کرنے کا میلان ابھرا ہے۔
 گیت مزاجانہ محبت کے والہانہ اظہار کی ایک ایسی صورت ہے جس میں من و تو کا رشتہ سامنے
 آتا ہے اور اس رشتے کو منظر عام پر لانے میں شاعر عام طور سے ضبط و امتناع کی روش کو اختیار نہیں
 کرتا کہ گیت کا تقاضا یہی ہے لیکن قیوم نظر کے گیتوں میں ایک عجیب سی جھجک موجود ہے جو
 بظاہر گیت کے مزاج کے منافی ہے لیکن جس نے دراصل گیت کی جذباتیت میں ایک دھماپن
 پیدا کیا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اس سلسلے میں کچھ تو قیوم نظر کے گیت پر ذرا جائزہ کے تہذیبی انضباط
 کے اثرات ثبت ہوئے ہیں اور کچھ خود قیوم نظر کی شخصیت میں جذبے سے بے اعتدالی کی روش
 نے ایک دھیمی نئے کو جنم دیا ہے۔ بہر کیف قیوم نظر نے گیت کی شدید جذباتی فضا کو ایک علامتی
 رنگ تو لیں کر کے اسے مدھم اور پُر سکون بنا دیا ہے اور یہی اس کے گیت کا امتیازی وصف ہے۔
 دراصل قیوم نظر نے گیت کے تینوں اہم موضوعات یعنی ملن، فراق اور تیاگ کی خواہش کو گیت کا موضوع
 تو بنایا ہے مگر اس نے گیت کی عام روایت کے تحت سیدھے، بلا واسطہ اور والہانہ انداز
 میں بات نہیں کی بلکہ ایک علامتی رنگ میں بات کے مختلف پہلوؤں کو پیش کر دیا ہے
 مثلاً ملن سے کو قیوم نظریوں بیان کرتا ہے۔

پھر جاگے گل بوٹے
 سوچ چکا، چٹے پھوٹے
 پھر جاگے گل بوٹے

سوئی ہوئی تھی ندی جاگی
بھونزا، پڈری، مینا، شاما
جاگے چمن کے پرانے راگی

لیک جھپٹ کر آئیں جاٹیں
بگڑ بھر کر شور مچائیں

دھیان کی لڑائی چاؤں کے

بھورے کالے بادل

رُوم بھوم کر برسیں

سجی ہوئی ہریچ پہ بھولیں
کلی کلی کی ملک کو چولیں
تخی نوٹی آٹاؤں کے
اڑتے اڑتے آنچل
چوم چوم کر برسیں،

ان گیتوں کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ان میں محبت کی کنویا یلن کی کیفیت کو محض پرخندوں
کے چھپانے، ندی کے جاگنے، بادلوں کے شور مچانے اور آنچلوں کے اڑنے سے واضح کر دیا گیا ہے اور
باقی سب کچھ سننے والوں کے لیے ادھورا چھوڑ دیا گیا ہے۔ یہ انداز رادھا کے دل میں جذبات کے براہِ نگینہ
ہونے یا یلن سے کے واقعات کو بیان کرنے کے انداز سے بالکل مختلف ہے اور اب فراق کی کیفیت اور

سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا

رہ تکتے تکتے چندرما کی، اچی تاروں کا چھوٹ گیا

دم اک اک کر کے توڑ رہے ہیں
ہیترانی آنکھیں بھوڑ رہے ہیں

سچی بھائی سچے رین کی بھوت مجبور کا ٹوٹ گیا
سپینوں کا جادو ٹوٹ گیا

دکھ چا تر بے کھلے کواڑوں آئے
آئے اور نہ جائے۔

گیتوں کے ان ٹکڑوں میں نہ تو پردیسی کے چلے جانے کا ذکر ہے اور نہ روح کے کرب کا کھلے بندوں
اظہار ہوا ہے (جیسا کہ گیت میں عام ہے) یہاں بھی بات علامتی رنگ میں کہہ دی گئی ہے۔ استادوں کی جگہ تاروں
نے لے لی ہے اور محبوب کی جگہ چند ماں نے یوں وہ ساری کہانی بیان کر دی گئی ہے جس کے لیے پہلے
شاعر کو بلا واسطہ انداز اختیار کرنا پڑتا تھا۔ گیت کا تیسرا موضوع ہے تیاگ کی خواہش، یہ کیفیت گیت
میں اس وقت ابھرتی ہے جب عورت محبوب کی خاطر اپنے دیس کی دھرتی کو تیاگنے پر مائل ہو جاتی ہے۔
قیوم نظر نے اپنے گیتوں میں گیت کے اس بنیادی موضوع کو اپنایا ہے لیکن یہاں بھی عورت کے جوگن بننے
اور گھر کو تیاگنے کا ذکر علامتی زبان ہی میں کیا ہے

میراجی کے دور کے بعد بھی اردو گیت کا فروغ جاری رہا۔ دراصل گیت بھارت اور پاکستان
کے عوام کی ایک ہذب ذاتی ضرورت ہے اور کردار کے ان ارضی پہلوؤں کو تسکین ہم پہنچاتا ہے جو جنگ کی فضا
اور مسموں کی ترنم ریزیوں سے مشکل ہوئے ہیں، چنانچہ ملک کی تقسیم کے بعد بھی گیت کی وہ رعایت جس کا
سب سے بڑا مظہر کرشن رادھا کا عاشقہ ہے اور گیت کا وہ پس منظر جو یہاں کی دھرتی اور اس کے مسموں
پر بندوں اور پھولوں سے مرتب ہوا ہے، آج بھی زندہ اور قائم ہے اور اسی لیے اردو گیت لکیر کے دونوں
طرف ایک مقبول صنف شعر کی حیثیت میں تاحال رائج ہے تقسیم کے بعد اردو گیت کے فروغ میں
جن شعرا نے حصہ لیا ان میں شکیل بدایونی، قتیل شفائی، مجروح سلطانپوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، منیر نیازی
جلیل الدین عالی، تنویر نقوی، اگر تم نگار، تاج سعید، مظفر علی ستید، سیف الدین سیف، ضمیر اظہر اور
ناصر شہزاد کے نام قابل ذکر ہیں ان میں سے قتیل شفائی اور منیر نیازی نے تو بطور خاص بہت عمدہ گیت
لکھے، قتیل شفائی کے گیتوں کا امتیازی وصف ان کی نغمگی اور جھنکار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ رقص
اور گیت کا چونی دامن کا ساتھ رہا ہے اور گیت کی نئے میں رقص کرتے ہوئے قدموں کی جھنکار بھی شامل

کی کہانی کو ہی موضوع بنایا گیا ہے اور اس لیے یہاں مرد کے بجائے عورت کا جذباتی متوجہ زیادہ نمایاں ہے۔
صاف محسوس ہوتا ہے کہ میٹر کے گیت کا مردانہ فعالیت کا شکار ہے جب کہ عورت جذباتی طور پر فعال اور
بے قرار ہے۔ یہ بات گیت کے مزاج سے ہم آہنگ بھی ہے۔ میٹر کی عطا یہ ہے کہ اس نے عورت کے
جذباتی پہچان کو عورت کی زبان سے بیان کرنے کے بجائے مرد کی زبان سے بیان کیا ہے اور یوں گیت
کو ایک تازہ ذائقے سے آشنا کر دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی اردو گیت نے نہ صرف گیت کے بنیادی مزاج کو ملحوظ رکھا ہے بلکہ اس کے
چند نسبتاً مخفی پہلوؤں کو اجاگر بھی کیا ہے۔ اردو شاعری میں گیت سوسائٹی کی خالص جذباتی سطح کا آئینہ
دار ہے۔ اس میں سوسائٹی کا تختہ یا اس کی سوشل اجاگر نہیں ہوتی چونکہ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ
زمین سے وابستہ ہے اور زمین اپنا اظہار تخلیقی اہال کی صورت کرتی ہے اس لیے جب اس زمین کا باسی،
ارضی صفات سے ہم آہنگ ہو کر اظہار ذات کی طرف مائل ہوتا ہے تو لامحالہ سب سے پہلے اپنی ذات
کے خالص زمینی پہلوؤں کو گیت کی جذباتی فضا میں اجاگر کرتا ہے گویا انسان کے تہذیبی ارتقا میں گیت وہ
مرحلہ ہے جب جسم پہلی بار شعور ذات سے آشنا ہو کر متحرک اٹھتا ہے۔ اسی لیے گیت اس معاشرے میں جنم
لیتا ہے جس کی بنیاد ارضی ہو۔ چونکہ اس برصغیر کا معاشرہ مزاجاً ارضی اور مادری ہے۔ اس لیے یہاں گیت ہی
اظہار ذات کی ابتدائی صورت کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ پس اگر اسے ارضی معاشرے کے جسمانی اظہار کا نام دیا
جائے تو اس میں قطعاً کوئی حرج نہیں!

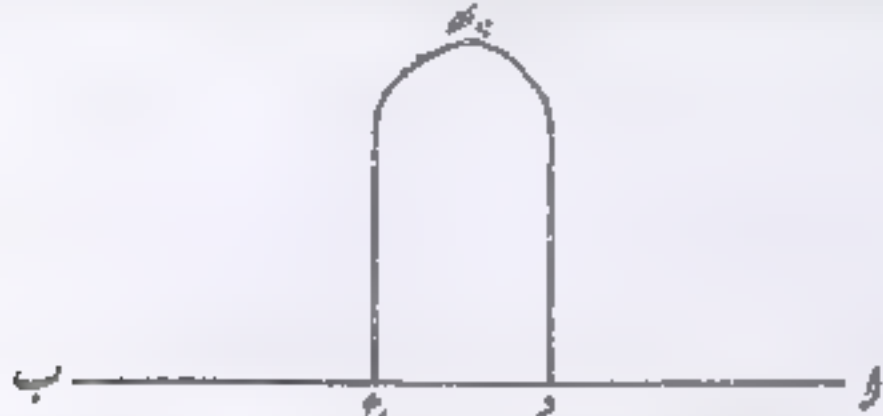
اُردو غزل

گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے دوسری طرف غزل اس بیج کے بارور ہونے اور ایک نئے پکیر کے وجود میں آنے کی داستان کو پیش کرتی ہے تاہم غزل اس نومولود کو حیثیت ایک کل پیش نہیں کرتی یہ کام نظم کا ہے غزل تو ماں اور بچے کے ربط باہم کے ایک بالکل مختصر سے دور کی عکاسی تک محدود ہے یہ صرف سورج کے طلوع ہونے کے منظر کو پیش کرتی ہے ایک ایسا منظر جس میں ابھی سورج دھندلوں سے پوری طرح برآمد تو نہیں ہوا تاہم اس نے رات کی تاریکی سے رہائی یقیناً حاصل کر لی ہے۔ غزل دن اور رات کے اسی شگم پر پیدا ہوتی ہے اور اسی غزل میں جذبے کی زمین پر پہلی بار تحلیل نمودار ہوتا ہے عجیب بات یہ ہے کہ غزل میں زمین اور آسمان اور روشنی اور تاریکی کی ثنویت ویسے ہی ابھرتی ہے جیسے گیت میں ابھری مٹی لیکن اب جزو اور کل کی مرکزی حیثیت میں ایک اہم فرق ضرور نمودار ہو جاتا ہے۔ گیت عورت کے دالہانہ جذبے کا غنائی اظہار تھا اور یہ جذبہ اس بیج کا بہن منت تھا جسے عورت کے جسم نے قبول کر لیا تھا۔ گویا رحم مادر (یعنی کل) میں بچہ (یعنی جزو) متحرک ہو گیا تھا لیکن غزل میں انسانی بیج ایک بچے کی عورت اختیار کر کے عورت کے وجود سے الگ ہو جاتا اور اب اس کی چھاتی سے چٹا ہوا نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گیت انسانی زندگی کے اس دور کا منظر ہے جس میں جزو کل کے اندر ہے لیکن غزل اس دور کی ظاہر دار ہے جس میں جزو نے کل کی صفات باہر نکال کر اپنے وجود کا اعلان کر دیا ہے مگر ابھی کل سے اس کی وابستگی بدستور قائم ہے غزل کی بنیت بجائے خود اس ربط باہم کی غماز ہے غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے لیکن اس کے باوصف غزل کے دھاگے سے منسلک بھی ہے بعینہ جیسے ایک بچہ ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا کر ایک زقند بھرے اور پھر بھرے میلے میں گم ہو جانے کے ڈر سے

ایک کرد و بارہاں کی انہی تمام سے غزل انسانی ارتقاء کے اس خاص مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں کل کی بوجہ اور ٹھہری ہوئی نفس سے ایک نئی شکل اور منفرد کیفیت پہلے بار جسرت بھرتی ہے تاہم یہ کیفیت ایسی بجائے خود ایک نئے کل میں تبدیل نہیں ہوتی۔

جس طرح بچہ ماں کے شکم سے پیدا ہوتا ہے، بعینہ غزل مزاجیت کی اساس پر استوار ہے۔ یہاں یہ ثابت رہا کہ مقصود نہیں کہ گیت نہ کیفیت ایک صنف غزل سے پہلے جنم لیا تھا یا یہ کہ غزل کیفیت ایک صنف گیت کے بعد سے پیدا ہوئی تھی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ انسانی سماجی گیت کی نفسانیت وارد ہوتی ہے اور غزل کی اس کے بعد، چنانچہ مزاج غزل گیت کی اساس پر استوار ہے اور اسی لیے اس میں گیت کی خاص جذبہ باقی تھا بہر صورت موجود رہتی ہے۔ فی الواقعہ غزل میں تین جذبے کا ہاتھ تھا کہ نقد خبر ہے اگر یہ جذبے سے باہر منقطع ہو جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ غزل نے اپنی بنیاد ہی ک نفی کر دی ہے لیکن صرف جذبے کا ہلکا سا سطح افہار غزل کا طرہ امتیاز نہیں غزل اس وقت جنم لیتی ہے جب جذبہ کی بنیاد پر تخیل کی پرواز وجود میں آتی ہے۔ غزل میں جذبے اور تخیل کے اس امتزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن یہاں ایک نکتہ کہ جذبے اور تخیل کے طریق کار سے انسانی ضروری ہے کہ غزل کے بنیادی مزاج کی رکاوٹ ہو سکے۔ جذبہ طبعی رجحان کی برائگیئت ضرورت ہے۔ انسانی فطرت میں طبعی رجحان سر بہرہ تو ازل کے روپ میں سدا موجود رہتے ہیں اور خارجی زندگی سے ان کا تعلق انسانی حیات کے وسیلے سے قائم ہوتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ چاہے کہ خارجی زندگی کا کوئی منظر انسان کے سامنے آتا اور اس کی کسی خاص حسیات کو متاثر کر دیتا ہے جس یا حسیات طبعی رجحان کو برائگیئت کر دیتی ہیں اور یوں طبعی رجحان جذبے میں متعلق ہوتا ہے مثلاً اگر کسی شخص کی زندگی میں دفعتاً ایک ایسی عورت نمودار ہو جس کی جنسی کشش اس شخص کی حسیات کو متاثر کر کے جنسی رجحان کو برائگیئت کر دے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک خارجی شے نے جذبے کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دے دیا ہے۔ اب یہ جذبہ جو بنیادی طور پر ایک سر بہرہ قوت تھا، متحرک تو ہو گیا ہے تاہم اس میں گراں باری اور وزن کی صفت بدستور باقی ہے۔ اس جذبے کو اگر اس کی بوجہ کیفیت سمیت نغظوں کی گرنت میں لایا جائے تو غزل وجود میں نہیں آئے گی۔ غزل صرف اس وقت وجود میں آئے گی جب جذبے کی سطح سے تخیل کی ایک

جست نمودار ہوگی اور جذبے کو سبک، لطیف اور ارفع بنادے گی۔ بنیادی طور پر طبی رجحان ہوا اور تخیل ایک ہی قوت کے مختلف نام ہیں لیکن ان میں طاریج کا اتنا بڑا فرق ہے کہ اگر اسے ملحوظ نہ رکھیں تو فی الواقع کچھ ہی شکل ہو جائے۔ جذبے کے تخیل میں منتقل ہونے کی صورت کو ایک شکل کی مدد سے یوں اجاگر کیا جاسکتا ہے۔



اس شکل میں وسے ب تک کی کیر بوجھل جذبے کی سطح کو واضح کرتی ہے۔ یہ جذبہ ایک غامضی شے عارضہ عارضی سے براہ کثیف مقابہ عام انسانی سطح پر تو یہ جذبہ عارضی پر بوجھل ثابت کہ اپنے تسکین کی صورت پیدا کر سکا لیکن اس کی سطح پر صورت حال اس سے قدرے مختلف ہوگی شفا شاعر کی زندگی میں جب ایک ایسی صورت نمودار ہوتی ہے جس کے عارضی کی رنگت، حدت اور ملائمت اسے متاثر کرتی ہے تو شاعر کا تخیل یک لخت براہ کثیف ہو جاتا ہے اور اس کے ہاں ایک تخلیقی جست وجود میں آجاتی ہے۔ وہ یکایک نقطہ عارضی سے نقطہ پھر پھول کی طرف زقند بھرتا ہے یعنی عارضی کو دیکھتے ہی اس کے ذہن میں پھول کے نفوش ابھرتے ہیں۔ وہ خود نہیں جانتا کہ اس نے یہ زقند کیوں بھری لیکن اس کے ہاں تخلیقی عمل نے یہ کام سرانجام دے دیا ہے وہ یکایک عارضی اور پھول کی شہیت کو دریافت کرتا ہے اور اس کا بوجھل جذبہ اس زقند کے باعث پھول سے متعلق ہو کر سبک، لطیف اور ارفع ہو جاتا ہے۔ جذبے کے زقند ہو کر لطیف اور ارفع ہو جانے کے اس عمل کو تخیل کا نام ملا ہے۔ گیت میں شے یا جسم کی قربت کا احساس غائب ہے اور اس لیے گیت اپنی منزل (یعنی محبوب) تک پہنچنے کے لیے سیدھا اور مختصر راستہ اختیار کرتا ہے یعنی وسے چل کر ع پرک ہاتا ہے۔ جب کہ غزل میں تشبیہ یا استعارے کا استعمال ایک طویل و درختم دار راستے کی نشاندہی کرتا ہے ع سے پھر اور پھر سے د تک، تشبیہ یا استعارے کا یہ عمل بجائے خود غزل کی عارضی آوارہ خرامی کے رجحان کا عکاس ہے جست بھرنے کے اس عمل میں شاعر کو وہی کرب ملتا ہے جو مال کو بچھنے وقت حاصل ہوا تھا لیکن اس جست کے فوراً بعد ایک خم نمودار ہوتا ہے اور شاعر جذبے کی ابتدائی سطح (ا۔ ب) کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ پھر سے تک کی کیر واپسی کے اس عمل کی نشاندہی کرتی ہے اس مراجعت میں اس کا دامن ایک لطیف اور ارفع کیفیت سے پڑھتا ہے یعنی جیسے ہاں کی گود نیچے کے وجود سے پڑھتی ہے۔ اور اس عمل میں اسے وہ لذت ملتی ہے جسے جمالیاتی خط کا نام دیا گیا ہے لیکن تخلیق کی اس قوت کے دونوں حصے

ایک دوسرے سے اس قدر قریب ہوتے ہیں کہ بظاہر انہیں الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ چنانچہ شاعروں کی طبع یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ تخلیق کے دوران میں اسے ایک کرب انگیز لذت حاصل ہوتی تھی۔

اس شکل سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تخیل دراصل وہ اسب تازی ہے جو جذبے کی بوجھل کاری کو قدرت سے ہم آہنگ کر کے سبک بار اور لطیف بنا دیتا ہے یا یوں کہیں کہ تخیل وہ مومئے قلم ہے جو زندگی کے خدا کے ہر رنگ بزم اور علامات و اشارات اور رموز و کنایہ کی مدد سے جذبے کو خارجی زندگی سے مربوط کر دیتا ہے۔ دراصل غزل کے پس منظر میں جذبات، اہل یازمین کا نقش سدا قائم رہتا ہے اور اس پس منظر پر کچھ یا تخیل تھے نئے لغوش ابھارتا ہے نہیں لغوش ابھارنے کے اس عمل میں بے باکی اور انفرادیت کا وہ طریق پوری طرح اجاگر نہیں ہوتا جو نظم کے سلسلے میں ممکن ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ غزل سوشل کی اس روشنی کی پیداوار نہیں جس میں سوشل ایک گم کی حیثیت میں ہر شے پر مستند ہو چکا ہے بلکہ اس نیم تاریک فضا کی پیداوار ہے جس میں ابھی سوشل خود کو مات کے سایوں سے پوری طرح آزاد نہیں کر سکا اور اس کی روشنی میں ابھی ایک شریلی سی کیفیت باقی ہے۔ غزل کے مزاج میں یہی شریلا پن موجود ہے غزل کا شعر بچہ ایک لحظہ کے لیے غزل (میں) کی انگلی کو چھو کر تخیل کی زندگی کا منظر دکھاتا ہے اور پھر جیسے شرمناک غزل کے آئینہ میں اپنا منہ چھپا لیتا ہے۔ اسی لیے غزل کے ہر شعر میں حسرت کا عمل عارضی، ہنگامی اور مختصر ہے اس میں ایک مضبوط اور قویک ہے چنانچہ غزل کے شعر میں بہت اشارے کناٹے سے آگے نہیں جاتی اس میں تخیل اور تجربے کا وہ عمل مستودہ ہے جو نظم میں ابھرتا ہے یہ غزل کا نقش نہیں بلکہ اس کے مزاج کی ایک کیفیت ہے اور اسی میں غزل کا سارا حسن پوشیدہ ہے۔ ایمائیت اور رمزیت کا یہ عمل خود کو ہزار روابط اور تشبیہات و استعارات میں اجاگر کرتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ بجائے خود ایک ایسا عمل ہے جو تجربے اور تحلیل کے عمل کی ضرورت باقی نہیں رہنے دیتا اور محض ایک رابطہ ہم کو اجاگر کر کے سوشل کے مفہوم اور حسرت کو واضح کر دیتا ہے چونکہ غزل بنیادی طور پر ایک شریلی صنف سخن ہے اس لیے اس نے اپنے اظہار کے لیے عام طور سے تشبیہ اور استعارے ایسے حربے اختیار کیے ہیں جن میں اس کا شریلا پن سما کے غزل کے مزاج کی اس کیفیت کو طے کر لیں تو وہ باتیں فی الفور آئینہ ہو جاتی ہیں۔ پہلی یہ کہ غزل میں خارجی زندگی کی طرف ایک حسرت وجود میں آتی ہے گیت کی فضا جذبے کی فضا تھی اس کا مرکز وہ محبوب تھا جسے عورت نے اپنے دل میں چھپا رکھا تھا اور اسی یہ گیت میں خارجی حقیقتوں کا شعور ابھرا ہوا نہیں تھا، لیکن غزل جذبے سے منقطع ہوئے بغیر باہر کو نکلتی ہے اور اس میں شعور کائنات کا عمل پہلی بار ابھرتا ہے چنانچہ غزل بیک وقت آزاد بھی ہے اور پابہر گل بھی اس کی جڑیں زمین اور طبعی جہاں سے چمٹی ہوتی ہیں لیکن یہ اپنی فضا کو پار کرنے کی سعی بھی کرتی ہے۔ اسی لیے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ غزل انسان کے ذہنی اور احساسی ارتقاء

میں ایک اہم سنگ میل ہے اور خارجی حقیقت کے ادراک کی پہلی اہم کوشش بغزل کے مزاج کو نظر رکھتے ہوئے
 بات یا بھرتی ہے کہ غزل میں مخاطب عورت (میں) ہے جب کہ گیت میں مخاطب مرد تھا غزل کے تقادول نے عام طور سے
 غزل کی ترویج کرتے ہوئے اسے عورت یا عورت کے باب میں گفتگو کرنے کا عمل قرار دیا ہے لیکن اس میں ایک یہ الجھن
 موجود ہے کہ اگر غزل میں مخاطب عورت ہے تو پھر فعل مذکر کے استعمال کی وجہ ہوا کیا ہے؟ ڈاکٹر یوسف حسین کا خیال ہے
 چونکہ مشرقی ادب گویا نہیں کرتے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے۔ اس لیے یہاں مخاطب میں ابہام کی کیفیت
 باقی رکھی گئی ہے: غزل کے بعض دوسرے تقادول نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اردو غزل نے ہندی شاعری سے اخذ
 اکتساب کیا ہے اور دامن فعل مذکر کا عام طور سے مستقل ہے۔ اس لیے قدتی طور پر مخاطب کا یہ انداز اردو غزل میں بھی دریا ہے
 پھر ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ایران میں جب تصوف کے تحت غزل کو عشق حقیقی کے اظہار کے لیے ایک وسیلہ بنایا گیا تو مخاطب
 میں فعل مذکر کا استعمال عام ہوا اس مقصد کے تحت کہ عورت کے جسم سے جنسی وابستگی کا تصور خالق حقیقی سے عشق کے تصور
 کو مٹا دے ان سب نظریات کے ساتھ ایک یہ خیال بھی عام ہے کہ قدیم ایران میں ایک تو عورت پس منظر میں تھی مزید
 برآں جلیل فوج کشی کے اقدامات میں سپاہیوں کو بہت عرصہ تک اپنے گھروں سے دور رہنا پڑا اسی لیے مرد پرستی کا رجحان
 ابھرا یا جس نے بعد ازاں غزل میں بھی خود کو ظاہر کر دیا غزل میں فعل مذکر کے استعمال کے سلسلے میں مصنفیت کا یہ سانا انداز غزل
 کے مزاج سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہے، فی الواقع غزل کا محبوب تذکیر و تانیث سے ماورا ہے۔ اس کی حقیقت عمومی
 اور اجتماعی ہے جو غزل کے اجتماعی رجحان کے عین مطابق ہے۔ دراصل غزل سے مس سوتے ہی جذبہ اپنی انفرادی حیثیت
 سے دست بردار ہو کر ایک عمومی صفت کا حامل بن جاتا ہے یعنی جیسے درخت اپنی ہستی کو جنگل کے کل میں ضم کر دیتا
 ہے؛ چنانچہ شاعر کا محبوب جب غزل میں ابھرتا ہے تو اپنی انفرادی صفات سے دست کش ہو کر عمومی صفات کا حامل
 بن جاتا ہے اور یوں تذکیر و تانیث سے ماورا ہو جاتا ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ غزل میں جہاں کہیں فعل مذکر یا
 فعل مؤنث کا استعمال اس طور ہو کہ تجرید سے تجسیم کی طرف ایک واضح رجحان چمکے تو اس سے غزل کا مزاج مجروح ہوتا
 ہے دوسری طرف جب ایسے الفاظ استعمال ہوں جو تذکیر و تانیث کے امتیاز کی نشانی کریں جیسے خراب، بُست،
 دلدار، شورخ، دلبر، نازیں، بے وفا وغیرہ یا فعل مذکر کا استعمال اس طور ہو کہ مخاطب دونوں اصناف کی طرف مائل
 ہو تو غزل کا صحیح مزاج ابھرتا ہے گیت میں مرد نگاہوں کا مرکز ہے اور اس لیے عورت باہر مرد کو مخاطب کرتی ہے

یہ مرد دراصل عورت کے اندر ہے۔ اس کے دل، اس کے جسم میں ہے اور عورت کی ساری توجہ اس ایک نقطہ پر مرکوز ہے لیکن غزل میں یہ نقطہ عورت سے جدا ہو کر ایک الگ بستی کے روپ میں اس کے سامنے آگیا ہے ادب اپنی تو قلمی زبان اور شریعتی انداز میں اس کا ذکر کر رہا ہے؛ چنانچہ غزل میں محبوب بظاہر ایک عورت ہے لیکن بنیادی طور پر یہ عورت ماں ہی کا روپ ہے اور بچے کے لیے ماں تذکیر و تانیث کی صفات سے ماورا ہوتی ہے یہ وہ ماں کے وجود سے جدا ہو کر چاروں طرف بکھری ہوئی کائنات کا ادراک کرتا ہے اور پھر دور کر ماں کا ہتھ تھام بیٹا ہے نفسیاتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو غزل اڈیپس الجین کو ایک بڑی مذکر بے نقاب کرتی ہے۔ اس میں محبوب عورت کی ماں پرانہ حیثیت کا علمبردار ہے پھر جس طرح اڈیپس الجین میں باپ، ایک رقیب کی حیثیت میں ابھرتا تھا اور ماں اور بچے کے درمیان ایک دیوار کی طرح اکھڑا ہوا تھا۔ بعینہ غزل میں رقیب کا تصور ابھرتا ہے اور غزل کے شاعر نے محبوب کو مردانی پن کا بار بار طعن دیا ہے۔ رقیب کا یہ تصور بچے بخود اڈیپس الجین کی ایک بڑی حد تک ملتا ہے۔

غزل میں ماں اور بچے کے ربط یا ہم کا ایک یہ پہلو بھی قابل ذکر ہے کہ ماں مزاجاً سوسائٹی کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے جبکہ بچہ ایک ایسا فرد ہے جو اس سوسائٹی سے منسلک ہے اور ہر قدم اٹھانے کے بعد پلٹ کر ایک نظر سوسائٹی کے متبسم ہونٹوں پر ضرور ڈالتا ہے۔ اسی لیے غزل جو ماں اور بچے، سوسائٹی اور فرد اور کل اور جزو کے ربط یا ہم کو اجاگر کرتی ہے، ہمیشہ استخراجی طریق کار کو استعمال کرتی ہے اور ثابت حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے اہم اور فکری حثیت کی مدد سے نتائج کا استخراج کرتی ہے؛ چنانچہ غزل میں فرد کا مخصوص تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ کلیلا جذبہ تہذیب سے ملو ہو کر ہموار کشادہ اور ہمدرد ہو جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ جہاں نظم فرد کی ذات کا آئینہ ہے وہاں غزل ایک پورے دور کی کروٹوں اور ذہنی تحریکوں کی عکاس ہے۔ کسی ایک دور میں غزل کے موضوعات تمام شعراء کے ہاں تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں نہ صرف یہ بلکہ ان موضوعات کی نوعیت بھی عام طور سے عمومی اور اجتماعی ہوتی ہے۔ مزید برآں غزل سے مس ہوتے ہی اشیاء، احساسات اور تخیلات توازن اور تہذیب سے ملو ہو کر ایک عمومی اور اجتماعی کیفیت میں دھل جاتے ہیں۔ اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ غزل میں شاعر ذہنی ارتقاء کے اس مقام پر کھڑا ہے جہاں اس پر انفرادیت کی گزیر بھی پڑنے لگی ہیں لیکن جہاں غزل کی

اجتماعیت اور قومیت بھی مستعد ہے۔ ہر بار ایک نیا قدم تو اٹھتا ہے لیکن اس پر کل کی چھاپ فوراً ثبت ہو جاتی ہے۔ گویا جزو میں حرکت تو آگئی ہے اور اسے دیکھنے کی قوت بھی حاصل ہو گئی ہے تاہم وہ ابھی کل یا مال ہی کا دست نہ ہے اور اس کے تجربات بھی کل کے اجتماعی رجحان سے متاثر ہیں۔ عام زندگی میں بھی بچے کا شعور اور اس کی بصارت اس قدر توان نہیں ہوتی کہ وہ اشیا کو پوری طرح ذہن کی گرفت میں لے سکے اور اس لیے وہ ہمیشہ ماحول پر ایک چھپا ہتی ہوئی سی نظر ڈالتا ہے۔ اس کی یادداشت میں اشیا کے کھردرے کنارے محفوظ نہیں رہتے۔ صرف ایک خودی ترقی رہتا ہے یہی حال غزل کا بھی ہے۔ گیت جنگل کی بیدار تھا اور جنگل میں لاسہ سامعہ اور شاعر تو متحرک رہ رہے مگر باہرہ پس منظر میں رہتی تھی۔ لاسہ سامعہ اور شاعر کی نگاہ و باز کا عمل محدود ہے اور چونکہ ان کی بقا کا راز جنگلی ہیل کی طرز پر چھپنے اور چھپنے کی خصوصیات میں منحصر ہے اس لیے گیت نے جو ان حیات سے متعلق ہے چھپنے چھپنے اور بت کی پوچھا کرنے کے رجحان کو پناہی ہے۔ دوسری طرف غزل اس وقت وجود میں آئی ہے جب جنگل کا باہی جنگل کے کنارے پر کھڑا ہو کر باہر کی دنیا پر ایک نظر ڈالتا ہے۔ وہ ابھی جنگل کے سایوں سے آزاد تو نہیں ہوا یعنی اس پر ابھی باقی حیات کا غلبہ قائم ہے تاہم جنگل سے باہر کی کشادہ اور روش دنیا کو ایک نظر دیکھنے سے اس کے ہاں باہرہ بھی متحرک ہو گئی ہے۔ وہ ابھی ایک ادا و گرج کی طرح کئے میدان میں نہیں آیا۔ مگر ایسا ہوتا غزل کے ترے سے قطع تعلق کر لیتا۔ دوسری طرف وہ اب جنگل کا باہی بھی نہیں رہتا وہ غزل کے بجائے نیت کو بروئے کار لاتا۔ وہ خواب جنگل اور میدان کے سنگم پر ایسا وہ ہے اور کل، جزو کے رہنا باہم کو اجاگر کر رہا ہے چونکہ زل انسان کے ذہنی ارتقا کے اس خاص مقام کی پیداوار ہے اس لیے ان میں شعری کل کے بجائے استعراfi عمل کا رشتہ ہے اور اشیا کے وجود کا احساس پوری طرح ابھر نہیں سکا۔ غزل میں استعراfi عمل کی نمونہ ہے یہاں میں انفرادیت کا عمل پوری طرح اجاگر نہیں ہوا۔ دراصل غزل انسان ذہن کے تدریجی ارتقا میں اس مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں فرد کے ہاں پہلی بار بغاوت، مروجہ اور تحریک متحرک ہوتا ہے اور وہ سوسائٹی کے عمل سے الگ ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے لیکن ابھی فرد اور سوسائٹی کی مفارقت وجود میں نہیں آئی فرد کو اندازہ کہ شعور ضرور حاصل ہو گیا ہے لیکن وہ احساسی طور پر سوسائٹی کے کل ہی سے ایک بڑی حد تک وابستہ ہے اور ایک زندگی بھر کو دوبارہ سوسائٹی کے چم تے آکھڑا ہوتا ہے غزل تہذیب کے اس مرحلے کی پیداوار ہے جہاں صنوبر برائیاں آزاد بھی ہوتا ہے اور پام گل بھی یعنی یہاں فرد سوسائٹی سے الگ بھی رہتا

ہے اور اس کے تابل بھی اپنا نچہ غزل میں بیک وقت سوسائٹی سے بغاوت اور ملاقات کے شواہد ملتے ہیں۔ لغت کے پہلو کا ذکر ہو چکا ہے، مزید وضاحت کے لیے اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ غزل میں فرد کی انفرادیت تو اہل ہے لیکن کل یا سوسائٹی کی اجتماعیت فورا اس پر اپنی چھاپ ثبت کر دیتی ہے اور غزل کا شعر کسی خاص واقعے یا شے کی عکاسی کے بجائے اس واقعے یا شے کو اجتماعی تحریکات کی تعظیم کے لیے ایک علامت میں تبدیل کر دیتا ہے مثلاً غزل میں سلاسل، زندان، مہر، مہر، گل، بلبلی وغیرہ کو ان کے لغوی مفہوم میں استعمال کرنے کے بجائے بعض اجتماعی احساسات و کیفیات کی عکاسی کے لیے رمزیہ انداز میں استعمال کرنے کا رجحان وجود میں آیا ہے جو غزل کے مزاج کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔ غزل اس اعتبار سے سوسائٹی کے کل کے تابع ہے کہ یہ جس چیز یا کیفیت کو چھوٹی ہے اس کے منفرد پہلوؤں کو ہموار کر کے اسے کل کی وسعتوں میں فی الفور ضم کر دیتی ہے۔ چنانچہ غزل فرد کی کک اور فریاد کو سوسائٹی کی کک اور فریاد کے لیے ایک علامت کے طور پر استعمال کرنے کی طرف سلاسل رہتی ہے نیز اسی لیے وہ کردار کو مثالی نمونہ میں تبدیل کر کے پیش کرتی ہے تاکہ اس کا صرف عمومی پہلو منظر عام پر آ سکے۔ شاعر کا غزل میں اپنے اصل نام کے بجائے تعلق کو استعمال کرنا بھی اپنی شخصیت کی تہذیب کر کے خود کو ایک مثالی نمونے کے طور پر پیش کرنے کی ایک کاوش ہے لیکن جس طرح بچہ ماں کے نظام سے بغاوت کرتا ہے، بعینہ غزل کا شاعر اجتماعی قدروں سے ہم آہنگ ہونے کے باوصف، سوسائٹی کی ریاکاری اور تقصیر کو ہدف طنز بھی بناتا ہے۔ غزل میں زاہد، ملا اور غصب کے خلاف شاعر کا محاذ قائم کرنا دراصل اس بغاوت ہی کی ایک صورت ہے جو فرد کی انفرادیت کے معرض نمود میں آنے کا نتیجہ ہے۔ گویا اب فرد کو خیر اور شر (دشمنی اور تاریکی) میں تیز کرنے کی صلاحیت حاصل ہو گئی ہے اور آگج وہ ابھی اپنے تحفظ کے لیے کل سے وابستہ ہے تاہم اس نے اب آنکھیں کھول لی ہیں اور ایک نئے مرکزی نقطے پر کھڑا ہو گیا ہے۔ غزل کا شعر انفرادیت کے اس میدان کا غماز ہے کہ پوری غزل سے ردیوت تافہ اور موڈ کے اعتبار سے منسلک ہونے کے باوصف اس کی ایک الگ حیثیت بھی ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ انفرادیت کا یہ عمل ہیئت تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اسے پار کر کے احساس اور ذہن کی سطح پر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ گیت، شعور ذات کا پہلا مرحلہ تھا، غزل شعور ذات کے اس مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں اس میں شعور کائنات بھی شامل ہو جاتا ہے لیکن کوئی بھی صنف شعر محض قدرت کی عطا نہیں اور مذہب ضروری ہے کہ کسی ملک کی شاعری اصناف شعر کی نمو کے سلسلے میں انسانی ذہن

کے تدریجی ارتقا ہی کو پیش کرے! چنانچہ بعض ملکوں میں نظم پہلے وجود میں آجاتی ہے اور گیت یا غزل بعد میں اور بعض میں گیت یا غزل سے شعری کا آغاز ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ گیت سبزل اور نظم انسانی سماجی میں ہیں اہم نشانات ہیں اور اپنے اپنے مرکزی نقطوں ہی کے عکاس ہیں، ہم اس بات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے کہ کسی ملک میں ایک خاص صنف شعر کی نوا اور ترقی دراصل اس ملک کے جزائیاتی حالات اور ثقافتی بنیادوں کی زمین منت ہوتی ہے اور ان کا جائزہ یہ بغیر اس صنف شعر کے مزاج کا تعین مشکل ہے۔ مثال کے طور پر غزل صرف مشرق کی حمیر ہے مگر کی ہاویات میں اس کا کوئی وجود نہیں یہ اس خطہ زمین کی پیداوار ہے جہاں سربلغک پھڑ، قد نظر ملک پہلے بستے صحرا، زرخیز میدان اور گنے جنگل ہیں اور جہاں جدید دور سے قبل کھانے پینے کی اشیاء کی فراوانی، فطرت کی فراخمدلی کا ایک قدرتی تجربہ تھی۔ بے شک اس خطہ زمین پر بے بڑے سیاسی طوفان بھی آئے لیکن ان طوفانوں کے طویل درمیان وقفے نہایت سکون اور تہذیبی ارتباط ہی کے دور تھے اور ان میں رہتے ہوئے افراد کی شخصیتیں سفیری صورت اختیار کرتی تھیں۔ دوسرے نقطوں پر فرد کا ذہنی تناؤ اور انفرادیت کا رجحان تہذیب سے ملو ہو کر آسودہ ہو گیا تھا۔ گویا اس خطہ زمین پر انفرادیت ابھر توتائی تھی لیکن تہذیبی ورثے نے اس انفرادیت کو ایک ملک کن میں تبدیل ہونے کا باعث نہیں دی اور یوں فرد سو سائی کے ساتھ اس طور وابستہ رہا جیسے وراثت جنگل کے ساتھ یا بچہ ماں کے ساتھ، ایسے ماحول میں ایک ایسی صنف شعری کو فروغ حاصل ہو سکتا تھا جس میں انفرادیت کی کلبا ہٹ بھی موجود ہو اور کل کا تھپک کر سلا دینے والا ماتہ بھی باوجود غزل کو اسی لیے یہاں فروغ بھی حاصل ہوا لیکن غزل کی ابتدا کو ملحوظ رکھیں تو یہ نظر آتا ہے کہ غزل نے اول اول ایران میں جنم لیا تھا ہے کہ مشرقی ملک میں ایران نے اس ثقافتی پس منظر کو پہلے پیدا کیا ہوگا جو غزل کی نمو کے لیے ناگزیر ہے چنانچہ غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ایران کے اس ثقافتی پس منظر پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

ایران افریقا کا ایک حصہ ہے اور آریاؤں کی آمد سے قبل سدا افریقا ارضی تہذیبوں کا گہوارہ اور مادہ سی نظام کا علمبردار تھا۔ زمین اور زراعت سے گرمی والبتگی کے باعث اس خطہ پر زرخیزی کا تصور مسلط تھا اور نہ خیزی کے دیوتاؤں کو بڑی ماہمیت حاصل تھی۔ اس علاقے کی تہذیبوں میں نگہ اور یونی کی پوجا کا تصور ایک ایسے ماضی کی طرف اشارہ کرتا ہے جب یہ علاقہ جنگل کی تہذیب سے نکل کر زندگی تہذیب سے وابستہ ہو گیا تھا اور یہاں زرخیزی کے دیوتاؤں کو تمام تراجمیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس نئے رجحان کے پس منظر میں اس بڑے انکشاف کے شواہد ملتے ہیں جو انسانی زندگی کے ایک خاص دور میں سامنے آیا اور جس نے انسانی افکار کی نیچی ہی بلندی پرانے پتھر کے زمانے میں بھی انسانی انزائش نسل کے محرکات سے آگاہ نہیں تھا اسے اس بات کا علم نہیں تھا کہ بیج سے پورا اور عورت

مرد کے دماغ سے بچ پیدا ہوتا ہے جب اس پر یہ انکشاف ہوا تو اس کے ذہنی طور پر احساسِ بی بیدار ہو گیا ہوگا کہ انسان کی پیدائش کے سلسلے میں وہ مجبور محض نہیں بلکہ ایک بڑی حد تک متاثر ہے! چنانچہ اس کے ہاں ان چیزوں کی پرورش کا جذبہ ابھر جو اس تخلیق میں اس کے معاون تھے اور یوں زرخیزی کا تصور انسان کی پہلی اہم ذہنی پرواز کے طور پر نمودار ہو گیا۔ بہر حال افریشیا ارضی تہذیب کا گہوارہ تھا اور ایران نے بھی یہی ثقافتی پس منظر دیکھ میں حاصل کیا تھا۔ پھر جزائری اعتبار سے ایران اس زرخیز بلات سے ملتی بھی ہے جس میں عراق، شام، فلسطین اور مصر شامل ہیں اور اس لیے اس پر ان ارضی تہذیبوں کے گہرے اثرات بھی مرتب ہوئے لیکن ایران کو جزائری اعتبار سے ایک اور خصوصیت بھی حاصل ہے۔ ایران کی سطح مرتفع دراصل وہ زمینی ٹل ہے جہاں زرخیز اور وسطی ایشیا سے ملا ہے اور اس لیے قدیم سے ہی سے ایران کو ایشیا سے وارد ہونے والے قبائل کی یلغار کا تقابلاً پر ہے نہ صرف یہ بلکہ دوسرے ممالک کی بہ نسبت ایران پر بدیہی قبائل کی یلغار بہت شدید بھی تھی اور یہاں بدیہی زیادہ تعداد میں آباد بھی ہوئے۔ ایران کے مقابلے میں ہندوستان کی دھرتی میں زرعی نظام کے علاوہ تہذیب الارواح بھی رائج تھی گویا ارضی تہذیب کی جڑیں نسبتاً زیادہ گہری تھیں۔ یہاں جو حملہ آور آئے تعداد میں نسبتاً کم ہونے کے باعث آہستہ آہستہ ہندوستانی تہذیب میں ضم ہوتے چلے گئے! چنانچہ بعد ازاں جب ثقافتی نشوونما کا دور آیا تو نوزن لطیف میں دھرتی کے گہرے اثرات واضح طور پر ابھر آئے۔ لیکن اس کے برعکس ایران میں آریائی اور غیر آریائی اثرات تقریباً ہم پلہ تھے! چنانچہ یہاں روشنی اور تاریکی، وحدت اور کثرت، جزا اور کل کیثنویت متقابلہ پہلے وجود میں آگئی۔ زرتشت کا نظریہ اسی ثنویت پر استوار تھا اور جب اس نے خیر اور شر، روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کیا تو گویا قطعاً غیر شعوری طور پر آریا اور غیر آریا کے فرق کو بھی واضح کر دیا۔ آگے چل کر جب ایران کے فکری میدان نے تصوف اور ثقافتی اہمال نے غزل کو پیدا کیا تو ان میں جزا اور کل اور تاریکی اور روشنی کی یہ ثنویت نمایاں ہو گئی۔ فی الواقع ایران میں آریائی اور غیر آریائی عناصر کی آمیزش نے ذہنی ارتقاء کے اس مقام کو اجاگر کیا جو نیچے اور ہاں کے ربطِ باہم کا عکاس ہوتا ہے۔ اسی لیے یہاں رات اور دن کے دماغ کی وہ صورت پیدا ہوئی جس نے غزل میں بطور خاص خود کو نمایاں کیا۔

غزل کے آغاز کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اس نے عربی قصیدے کے اس ابتدائی حصے سے

جہم یا جسے تشبیب، انسبب یا قول غزل کا نام ملا ہے۔ ساتویں صدی ہجری کے شمس الدین محمد بن قیس اراضی نے پہلی بار تشبیب، انسبب اور غزل ایسی اصطلاحات کے مفہوم کو واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ تشبیب میں شاعر آپ بیتی کا انداز اختیار کرتا ہے جب کہ انسبب میں وہ مجب بیتی کی روش اختیار کرتے ہوئے فرضی اور روایتی محبت کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ غزل کے بارے میں اس نے لکھا کہ یہ حدیثِ زناں و صفتِ عشقِ باندی بالائشان ہے اصطلاحات کی اس توضیح سے یہ خیال عام ہوا کہ غزل عورت سے باتیں کرنے کی ایک صورت ہے اور یہ خیال ایک طویل مدت تک رائج رہا۔ اردو غزل کی وسعت کے پیش نظر اردو کے ایک ممتاز نقاد پرو فیسر مسعود حسن رنوی نے اس توضیح میں قدرے کشادگی پیدا کی اور اسے عورتوں سے باتیں کرنے کے بجائے عورتوں کی باتیں کرنا قرار دیا لیکن بات بن نہ سکی۔

بات دراصل یہ ہے کہ تشبیب، انسبب یا قول نظم کی ایک صورت ہے اور غزل سے مزاجاً قطعاً مختلف ہے قصیدے کے ابتدائی حصے میں شاعر محبت کی ایک حکایت پیش کرتا ہے اور ایک خاص قسم کی فضا کو وجود میں لاتا ہے۔ سطر کرتے ہوئے اسے کچھ کنڈرات نظر آتے ہیں اور یکایک اسے اپنی جوانی کے ایام یاد آ جاتے ہیں پھر اس کے ذہن میں محبوب کا سراپا ظہور ہوتا ہے اور وہ وصال اور فراق کی باتیں کرنے لگتا ہے بے شک قصیدے کے اس ابتدائی حصے اور بعد کی فارسی غزل میں ہنیت کے اعتبار سے مللت موجود ہے۔ تاہم مزاج کے اعتبار سے دونوں میں بڑا فرق ہے اور یہ فرق محض نظم اور غزل کا فرق نہیں بلکہ عرب اور ایران کا فرق بھی ہے عرب کا باشندہ صحرا میں زندگی گزارتا تھا۔ مسلسل سفر اور آوارہ خرامی اس کا سہارا تھا اور اس کے قیے میں ہر روز اسے نئی سے نئی صورت حال سے متصادم ہونا پڑتا تھا گویا وہ بنیادی طور پر ایک سیاح یا آوارہ گرد تھا۔ وہ حقائق کے تجزیے کی مدد سے اور تجربات سے گزر کر کسی نتیجے پر پہنچتا تھا ایسے خاص مزاج کے تحت عربی شاعری میں قصیدہ ایسی صنف ہی رائج ہو سکتی تھی جو استقرانی طریق فکر کی غماز تھی۔ دوسری طرف ایران قدیم زمانے ہی سے ایک منضبط اور منظم معاشرے کا علمبردار تھا یعنی اگرچہ ایران میں انفرادیت کا عمل بھی وجود میں آگیا تھا تاہم یہاں کافر و کمیتیت مجموعی سلج کے کل میں محض ایک پرزے کی حیثیت رکھتا تھا چنانچہ وہ خود حقائق سے متصادم ہونے اور تجربات حاصل کرنے کی بلنسبت کل یا سوسائٹی کے اجتماعی تجربات سے اخذ و کتاب کی طرف زیادہ مائل تھا۔ اسی لیے اس کے ہاں استخراجی طریق

کار مقبول ہوا اور اس کے ادب میں غزل ایسی صنف مروج ہوئی جو فردا اور سوسائٹی، تجربہ اور کل کے ربط باہم کی نشان دہی ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ایرانیوں میں ابتدا ہی سے ایک ایسی صنف بھی رائج تھی جسے 'چامہ' کا نام تھا اور جو ہندی گیت کی طرح بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی ایرانیوں کے دیہات میں چامہ بہت مقبول تھا۔ بالخصوص عورتوں کے کہے ہوئے چامہ زیادہ دلکش اور پسندیدہ ہوتے تھے۔ چونکہ غزل مزاجا گیت کی اساس پر استوار ہے اس لیے غزل کو عربی تثنیہ کے بجائے ایرانی چامہ سے منسلک کرنا زیادہ قرین قیاس ہے۔ غزل، جذبے کی اساس پر استوار ہے لیکن جذبے سے قطع تعلق کئے بغیر تخیل کی عارضی صفت کا منظر بھی پیش کرتی ہے۔ جذبے کی تہذیب کا یہ عمل غزل کا تثنیہ نامہ مضموعات یعنی آزادہ روی کا رجحان، تصوف اور عشق میں موجود ہے۔ ان میں سے پہلے آزادہ روی کے رجحان کو سمجھیں: غزل میں ناہم، محتسب یا ملا کو طنز کا نشانہ بنانے اور قواعد و ضوابط کو زنجیریں قرار دینے کی روش وجود میں آئی ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ایرانیوں نے عربوں کے تسلط کو ذہنی طور پر کبھی تسلیم نہیں کیا تھا۔ مگر چونکہ ان کے لیے عام زندگی میں کلمہ کھلا بغاوت کو ہوا دینا ممکن نہیں تھا اس لیے انہوں نے غزل کا سہارا لے کر اپنے ردِ عمل کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زہد اور پاکیزگی کے میلان کو طنز کا نشانہ بنایا۔ بادی النظر میں تو بات درست معلوم ہوتی ہے لیکن گہری نظر سے دیکھیں تو غزل کے اس رجحان کو محض عربوں سے بغاوت تک محدود کرنا یا اسے آوارگی کا نام دینا قرین قیاس نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ غزل قواعد و ضوابط کے خلاف اس قدر نہیں جتنی ریاکاری، فریب اور تصنع کی ان صفات کے خلاف جس کا علمبردار ناہم یا ناہم ہے۔ دراصل کلچر ایک اندرونی اہال کے تحت کچھ قدروں کو وجود میں لاتا ہے اور یوں انسان کی ذہنی سطح کو بلند کر دیتا ہے لیکن کچھ عرصہ بعد جب اس کا زور ٹوٹتا ہے تو مراجعت کا عمل وجود میں آجاتا ہے مراجعت کا یہ عمل تہذیبی حد بندیوں کو ترک کر کے جنگل یا عظیم ہاٹ کے اس ماحول کی طرف پلٹنے کی ایک صورت ہے جو اخلاقی ضوابط سے نا آشنا ہوتا ہے لیکن تہذیب کا چھلکا مراجعت کے اس عمل کو ایک نقاب سا ڈھکا دیتا ہے اور یوں ریاکاری اور تصنع کی وہ فضا پیدا ہوتی ہے جسے غزل کا شاعر بدظن بناتا ہے۔ شاعر سوسائٹی کے لہجے میں ایک نئی کر دھڑکے گا۔ سوسائٹی کی تخلیقی لپک کا نام دینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ غزل کے شاعر کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس نے حیوانی زندگی کی طرف سوسائٹی کی مراجعت

کو سوس کر لیا ہے اور اس پر سوساٹی کے رنگ آلود اور پامال ضوابط کا راز کھل گیا ہے وہ جانتا ہے کہ تہذیب کی دوڑ میں یہ ضوابط اب محض زنجیریں اور سلاسل ہیں اور سوساٹی ان کو محض ایک پردہ سا بنا کر اپنی ابتدائی حیوانی سطح کی طرف مراجعت کر رہی ہے؛ چنانچہ وہ ان ضوابط کی نفی کر کے ایک نئی سطح کی طرف جست بھرتا ہے جو بنیاد طور پر ایک تہذیبی عمل ہے۔ غزل میں نئی قدروں کی تلاش کا یہ عمل بہت واضح ہے اور یہ دراصل فرد کی نئی نوعیت "انفرادیت" پر وال ہے؛ چنانچہ اسے آوارگی کا رجحان قرار دینا اس کی اصل روح سے ناواقفیت کا اظہار کرنا ہے۔ غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے "نصوف" "نصوف نہ صرف ماوری نظام کی ابو فلمونی، زنجیری، متوزع اور تقسیم (یعنی مایا) کے خلاف ایک رد عمل کی صورت میں ابھرا ہے بلکہ بقول نکلسن "نصوف کی ساری تاریخ اس احتجاج کو پیش کرتی ہے جو خدا اور بندے کے فراق پر معرض وجود میں آیا تھا۔ یہاں اگر اس بات کو ملحوظ رکھیں کہ خدا کی بنیادی صفت اس کی "یکتائی" ہے اور بندے کی امتیازی صفت اس کی "جزویت" تو پھر کل اور جزو کے اس فراق کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے جسے نفسیات کی زبان میں "ہاں اور نہی" کے فراق کا نام دیا جائے گا، غزل میں نصوف کے رواج پانے کی ایک اہم وجہ یہ تھی کہ اس نے کل کے اجزاء میں بٹ جانے کے عمل کے خلاف احتجاج کیا۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح غزل میں بچے نے ماں کے پھیلنے، تقسیم ہونے اور ہر شے کو اپنے

لے غزل میں زاہد کی ریاکاری اور ہوس پرستی کو نشاء طغر بنا نے کے اس رجحان کا اندازہ ان چند اشعار کے مطالعہ سے بخوبی ہو سکتا ہے!

۱۔ وہ شیفہ کہ دھوم تھی حضرت کے زہد کی	۲۔ میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے (شیفہ)
۳۔ کہاں نے خانہ کا دروازہ غائب اور کہاں داخلہ	۴۔ پراتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نیلے (غائب)
۵۔ یہ جو ہنسنت بیٹھے ہیں رادھا کے کند پر	۶۔ اوتار بن کے گرتے ہیں پروں کے جھنڈ پر (نشد)
۷۔ اذ قول زاہد کریم تو بہ	۸۔ وز فعل عابد استغفر اللہ (حفظ)
۹۔ واعظاں کہیں جلوہ بر خراب و منبر می کنند	۱۰۔ چوں بخلوت می رود آرد کار دگر نی کنند (حفظ)
۱۱۔ لوگ کیوں شیخ کو کہتے ہیں کہ عیا ہے وہ	۱۲۔ اس کی صورت سے تو ایسا نہیں پایا جاتا (عالی)
۱۳۔ ہو گئے نام بہاں سنتے ہی سوس بے قرار	۱۴۔ ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں (سوس)

سینے سے چمکانے کے عمل سے عارضی طور پر انحراف کیا تھا بعینہ تصوف میں صوفی نے مایا کی توفلمونی، زرخیزی، تنوع اور چمکانے کی فضا سے فزاعا حاصل کرنے کی کوشش کی؛ چنانچہ تصوف میں انفرادیت کی وہ ہنسبت وجود میں آئی جو غزل کا بھی ایک بنیادی وصف ہے۔ منصور نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ خدا اپنے انفرادی حالت میں محبت کی روشنی سے منور تھا۔ اس روشنی سے اس کی صفات کا ایک سیلاب سا بہہ نکلا اور کائنات کا تنوع عالم وجود میں آگیا۔ نفسیات کی زبان میں منصور کا یہ نظریہ اس بات سے مماثل ہے کہ عورت ایک کل کی حیثیت میں تقسیم اور تنوع کی یہ فضا "مایا" یا "سراب" کہلائی اور فرد نے جو عورت کے اس نئے روپ یعنی ماں کے روپ کی پیداوار تھا۔ اس سے بغاوت کر کے خود کو ایک نئے کل میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ یوں تصوف میں انفرادیت کی جست نمودار ہوئی۔

تصوف کی پیدائش اور فرد کے بارے میں بہت سی قیاس آرائیاں ہو چکی ہیں مثلاً براؤن نے اس سلسلے میں چار اہم نظریوں کا حوالہ دیا۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ تصوف دراصل رسول اکرم کے ارشادات سے ماخوذ ہے۔ دوسرا یہ کہ تصوف سامی مذہب کے خلاف ایک آریائی ردِ عمل ہے۔ تیسرا یہ کہ اس پر فلاحیت کے اثرات مرتب ہیں اور آخری یہ کہ تصوف نے ایران کی سرزمین سے جنم لیا ہے۔ دوسری طرف نکلسن کا موقف یہ ہے کہ ان میں سے ہر مکتبہ فکر میں سچائی کی ریق موجود ہے۔ اس سے بات کچھ گڈ مڈسی ہو گئی ہے۔ دراصل جب تک ایک وسیع تاریخی اور ثقافتی پس منظر کو ملحوظ نہ رکھا جائے کسی تحریک یا مکتبہ فکر کے آغاز کا عمل نظروں سے پوشیدہ ہی رہتا ہے مثلاً تصوف کے بارے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ آٹھویں و نوویں صدی عیسوی میں اس کی نمود دراصل اس کا احیا ہے آغاز نہیں۔ اس کی ابتدائی کڑیاں تو آٹھویں صدی قبل از مسیح کے لگ بھگ وجود میں آئی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آریا (جو پدری حیات کے علمبردار تھے) غیر آریا سے (جو مادری نظام حیات سے منسلک تھے) متصادم ہو چکے تھے اور تصادم کے گرد و غبار کے مہلے ہی انسان کی روحانی بنیادیں استوار ہونا شروع ہو گئی تھیں۔ ہندوستان میں یہ اپنشدوں اور بدھ مت اور جین مت کا زمانہ تھا۔ ایران میں زرتشت اور متھرا ازم کا، یونان میں یونانی مفکرین کا اور فلسطین میں ایلچیا، جرمیا، اشیا وغیرہ معبروں کا

کا۔ ان تمام مکاتب فکر میں مکانی بقول کے باوجود انفرادیت کا وہ میلان ملتا ہے جو خالص ارضی معشرے یعنی ماں کی دنیا سے منحرف ہونے کا میلان ہے بالخصوص ایران، ہندوستان اور یونان پر آریاؤں کی بلیغ بہت شدید تھی اور انہی ممالک میں ایک بے پناہ روحانی اباں کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ بعد ازاں حبیب تیسری صدی عیسوی میں اسکندریہ کے پلاٹینس نے نوافلاطونیت کا پرچار کیا اور آٹھویں نویں صدی عیسوی میں شکر اچاریہ نے ہندوستان میں وحدت الوجود کے احیاء کی کوشش کی اور ایران میں تصوف سے قدیم آریائی تحریک کو تقویت بخشی تو دراصل یہ سب کچھ روح اور جسم، آریا اور غیر آریا کے اس تصادم ہی کا نتیجہ تھا جس کی اولین لہریں سو برس پہلے پیدا ہوئی تھی۔

تصوف کے اس آغاز کو غور رکھنے سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کل اور جزو کی ثنویت کا عکس ہے۔ واضح رہے کہ غزل میں بھی عورت کے گل میں تبدیل ہوتے ہی جزو اور کل اور بچے اور ماں کی ثنویت ابھرتی ہے کہ وہ ماں کے شکم سے نکل کر دوبارہ اس گل میں ضم ہو جائے جس سے وہ برآمد ہوا تھا۔ نین چونکہ عورت اب بحیثیت گل موجود نہیں ہوتی اس لیے تدریجی ارتقاء کے تحت فرد یا جزو ماں کی دنیا سے منقطع ہو کر خود کو ایک نئے گل میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ غزل میں ایک نئے گل میں تبدیل ہونے کا عمل تو وجود میں نہیں آتا البتہ جزو اور کل کا تصادم ضرور ظاہر ہوتا ہے؛ چنانچہ غزل کا یہ امتیازی وصف ہے کہ اس میں ماں کی وہ دنیا بھی جو بے بے تصوف نفرت کی نظروں سے دیکھتا ہے اور جزو کی وہ فکری جست بھی جس کا سب سے بڑا علمبردار خود صوفی ہے۔

لے غزں کے یہ چند اشارے لیجئے جن میں جزو خود کو گل کے رد و برد کھڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔

سے جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا	تو ہی آیا نظر بدھر دیکھا (درد)
سے جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ سنگامہ اسے خدا کیا ہے (غالب)
سے وحدت میں تری حرف دوئی کا، آسکے	آئینہ کیا مجال تھے منہ دکھ سکے (درد)
سے ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے	پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے (غالب)
سے صد جلوہ روبرو ہے جو مژگان اٹھائیے	طاقت کہاں کہ دید کا حساں اٹھائیے (غالب)
سے تجھ کو دیکھا مگر اس طرح کہ دیکھا ہی نہیں	اپنی کم مانگی جزاوت و بہت کی قسم (اصغر)
سے ہجوم تجلی سے مہر ہو کر	نظرہ گئی شعلہ طور ہو کر (اصغر)
سے مجھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر	بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر (اصغر)

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

غزل کا آخری اہم موضوع ہے عشق! واضح رہے کہ یہاں محبت کے بجائے عشق کا لفظ ارادی طور پر استعمال ہوا ہے محض اس لیے کہ یہ غزل کے مخصوص مزان کا عکاس ہے۔ محبت ایک نسبتاً محدود کیفیت ہے جس میں ایک خاص فرد ایک خاص ہستی سے پیار کرتا ہے لیکن عشق ایک وسیع تر کیفیت ہے جس میں معشوق شخصی حیثیت کے بجائے عمومی حیثیت میں ہوتا ہے۔ چنانچہ خود عشق ارضی صفات کے بجائے عمومی صفات کا حامل قرار پاتا ہے۔ معشوق کے بیان میں بھی غزل نے کسی خاص گوشت پرست کی ہستی کا ذکر نہیں کیا بلکہ معشوق کے لفظ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ چنانچہ غزل میں سراپا نگاری کی روایت بھی بعض ایسی صفات کے بیان پر مشتمل ہے جو غزل کے محبوب کا مشترکہ اثاثہ ہیں یعنی ہر غزل گو شاعر کا محبوب بعض مشترکہ ارضی صفات ہی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ غزل کے محبوب میں شخصی خصوصیات کے بجائے عمومی خصوصیات کی نمود منزل کے بنیادی رجحان کا ایک منطقی نتیجہ ہے اور وہ یوں کہ غزل اپنی داخلیت کے باوصف ایک ایسا آئینہ ہے جس میں زندگی کا مجموعی نقش منعکس ہوتا ہے اور غزل گو شاعر تجزیاتی مطالعہ کے بجائے ایک اجمالی نظر کا قائل ہوتا ہے۔ نتیجہ غزل کے شعر میں برکی سے بڑی حقیقت اور طویل سے طویل کہانی بھی محض ایک استعداد کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک منتقل کرنے کی سعی کرتا ہے اس طریق کار نے غزل گو شاعر کے مدد سے جذباتی اور احساسی ردِ عمل کو متاثر کیا ہے اور زندگی کی طرف اس کی پیش قدمی کو ایک خاص نہج عطا کی ہے۔ چنانچہ وہ صداقت کی تلاش میں حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک حقیقت کو دوسری حقیقت کے ساتھ ملا کر ایک مجموعی تاثر کو ترتیب دیتا ہے گویا غزل کے زیر اثر زندگی کے مظاہر کرداروں یا ٹکڑوں کے بجائے روایتی نمونوں یا ثابت حقیقتوں کے پیکر میں دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے متمیز کر سکیں بلکہ اس نے ایک روایتی پیکر یا نمونے کی صورت اختیار کی ہے اور اس میں ہمیشہ نہ صرف زمانے کے مقبول عام محبوب کے خصوصی

۱۔ تعلیمات کی مدد سے گلہ ہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ مالوں کا (فانی)

۲۔ ارض و سما کہاں تیری وصعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے (ارد)

۳۔ مٹ جائیں ایک آہ میں کثرت نمایاں
ہم آئینے کے سامنے جب آئیں ہونگی (درد)

جمع ہوئے ہیں بلکہ زمانے کے عالمگیر رجحانات سمٹ آئے ہیں۔

غزل کے عشق کو عام طور سے عشق مجازی اور عشق حقیقی کے خانوں میں بانٹنے کی کوشش ہوئی ہوئی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین اور ان کے بعد ڈاکٹر سید عبداللہ اس تقسیم کو نہیں مانتے، ان کا موقف یہ ہے کہ اپنی اصل کے اعتبار سے عشق کی سب صورتیں مجازی ہوتی ہیں، چنانچہ جس چیز کو عرف عام میں عشق حقیقی کہا جاتا ہے، وہ عشق مجازی ہی کی ایک صورت ہے۔ انی ماقہین کی یہ بات بالکل درست ہے کیونکہ عشق میں بنیاد تو جذبات ہی سے استوار ہوتی ہے اور اس لیے جذبے کے عنصر کی نفی ممکن نہیں۔ تاہم ایک اور اعتبار سے غزل کے عشق کے دو مدارج کی نشانی دہی ممکن ہے اور یہ نشان دہی غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے از بس ضروری ہے۔ ان میں سے پہلا درجہ تو وہ ہے جس میں معشوق ایک بت کی حیثیت میں عاشق کو اس کے اپنے عشق کا پیر تو دکھاتا ہے اور عاشق نزگیت کے عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے، یعنی خود پرستی کے مسک سکو اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں محبوب کا بت پانی کے ایک شفاف چٹے کا کام سرانجام دیتا ہے۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں بت، شاعر کے جذبہ عشق کو وسیع اور عالمگیر ہونے اور اس کی شاعروں کو زندگی کے دوسرے مظاہر تک پہنچانے کے لیے ایک آئینے کی حیثیت میں ابھرتا ہے اور یوں عشق میں عمومیت اور مادرائیت کا رنگ پیدا کر دیتا ہے محبت (چاہے وہ غزل کی محبت ہی کیوں نہ ہو) بت پرستی کی ایک صورت ضرور ہے لیکن غزل کے ایک مخصوص عمومی اور اجتماعی رجحان کے تحت بت پرستی کے اس عمل میں ایک انوکھی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ گیت میں بت پرستی کا انداز کچھ یوں ہے کہ محبوب بحیثیت ایک بت شاعر کی عزیز ترین منزل ہے یہ منزل مقصود بالذات ہے اور شاعر ایک جان ہار بھاری کی طرح اس منزل (بت اپنی ساری توجہ مبذول رکھتا ہے۔ اسی لیے گیت میں سراپا نگاری اور بت پرستی کے رجحان کو اہمیت ملی ہے کہ یہ جذبے کی تسکین کے لیے ایک سعید راستے کو اختیار کرتا

ہے جب کہ غزل اپنی فطری آزادہ روی کے تحت ایک چکر سا لگا کر واپس آتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جہاں کہیں غزل میں خالص بُت پرستی کا رجحان ابھرا ہے وہاں بھی معشوق (بُت) کے خدوخال کے بیان میں ایک عمومی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور یہ بُت ایک منفرد ہستی کی حیثیت میں نہیں بلکہ ایک مثالی ہستی کے روپ میں ابھرا ہے۔ غزل کا یہ بُت ایک کھر درے پتھر کی طرح نہیں۔۔۔۔۔ اور اسی لیے جذبہ عشق کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے یا تو اس عکس کو واپس عاشق کی طرف منتقل کر دیتا ہے (یوں عاشق کے ہاں نزگیت کا رجحان جنم لیتا ہے) اور یا اسے باہر کی طرف موڑ دیتا ہے۔ دونوں صورتوں میں محبت کا خالص ہندباتی اور ارضی رجحان عشق کی مجرّد کیفیات میں ڈھل جاتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت ایک مثال سے ہو سکتی ہے۔ فرض کیجئے کہ سورج غزل کے عاشق کی طرح ہے اور چاند اس کے محبوب کی مانند! جب سورج کی روشنی چاند پر پڑتی ہے تو چاند ایک آئینے کی طرح اس روشنی کا کچھ حصہ تو سورج کو لوٹا دیتا ہے اور کچھ حصہ قبول کر کے زمین کو منتقل کر دیتا ہے۔ پہلی صورت نزگیت کے عمل کو وجود میں لاتی ہے اور عاشق بُت کے آئینے میں اپنے ہی عشق کا پر تو دیکھتا ہے۔ گویا عشق بجائے خود اپنی منزل بن جاتا ہے۔ یہاں پہنچ کر عشق ایک مستقل

۱۔ غزل کے یہ چند اشعار اس خاص کیفیت کو پیش کرتے ہیں :

۱۔ اپنے ہی حسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں	میرے آغوش کو اب حسرتِ آغوش نہیں رہتا
۲۔ اپنی تکمیل کو رہا ہوں میں	ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیدا نہیں (فیض آباد)
۳۔ دیدنی ہے شکستگیِ دل کی	کیا عمارتِ عموں نے ڈھائی ہے (میر)
۴۔ محبت میں ایک ایسا وقت بھی دل پر گزرتا ہے	کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں طیفانی نہیں جاتی (غانی)
۵۔ کبھی تم یاد آتے ہو کبھی دل یاد آتا ہے	ہر اک مجھ کو ہوا منزل بہ منزل یاد آتا ہے (حنیف)
۶۔ مجھے یہ ڈر ہے دل زندہ تو نہ مر جائے	کہ زندگانی عبارت ہے تیرے جیسے سے (مدد)
۷۔ ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمت	مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برائے (غائب)
۸۔ مستان طے کروں ہوں رو وادیِ خیال	تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے (غائب)

لگن، انہماک یا غم کا صورت اختیار کر لیتا ہے اور شاعر لفظ ہر محبوب کے ارضی وجود ہی سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ دوسری صورت اس کے عشق کو ثبوت کی مدد سے زندگی کی عالمگیر وسعتوں میں پھیلنے کی طرف مائل کرتی ہے۔ دونوں صورتوں میں ایک انفرادی عمل پر کل کی چھاپ ثبت ہو جاتی ہے اور جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ایک سبک، لطیف اور عالمگیر صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کا عشق بیک وقت ثبوت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور ثبوت پرستی کے عمل سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش بھی اس میں انفرادیت کی جست بھی ہے اور لیٹنے کا رجحان بھی۔ یہی غزل کا طریق کار اور یہی اس کا مخصوص مزاج بھی ہے۔

۱۔ اس ضمن میں یہ چند اشعار دیکھیے :

۱۔ دنیا نے تیری یاد سے بے گانہ کر دیا تجھ سے بھی دل فزیب میں غم روزگار کے
(غنی)

۲۔ خبر نہ تھی کہ غم یا جس کو سمجھے تھے اسی کا روپ غم روزگار بھڑے گا
(عابد)

۳۔ ہمارے عشق سے دردِ جہاں عبارت ہے ہمارا عشق ہوس سے بلند و بالا ہے
(طہیر کشمیری)

۴۔ میرا دشمن بھی میرے پیار کا مقدار بنا تجھ سے کی ہے کہ زمانے سے محبت میں نے
(مدح)

۵۔ جب بھی دیکھا ہے تجھے عالم نہ دیکھا ہے مرطط نہ ہوا تیری شناسائی کا
(مدح)

غزل، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، بُت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بُت شکنی کا ایک عمل بھی۔ اس میں جزو کی بے قراری بھی ہے اور کل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بھی، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ غزل میں ان دونوں پہلوؤں کا بیک وقت وجود ضروری ہے جہاں ایسا نہیں ہوتا اور وہ کسی ایک پڑے کی طرف واضح طور پر جھک جاتی ہے تو اس سے غزل کا مزاج بُری طرح مجروح ہوتا ہے۔ اُردو غزل کے تدریجی ارتقاء میں ایسے ادوار بھی آئے ہیں جن میں غزل 'توازن' کی اس صفت کو طوطا نہیں رکھ سکی اور اس لیے کبھی تو خالص بُت پرستی اور کبھی خالص تجنیل پسندی کی رو میں بہہ گئی ہے۔ تاہم بحیثیت مجموعی اس نے اپنی بنیادی صفت سے انحراف نہیں کیا اور دغزل کی کامیابی کی وجہ جواز یہی ہے۔

دکنی دور کی اُردو غزل میں توازن کی یہ صفت مفقود ہے۔ اس دور کی غزل ہندی گیت کے اثرات کے تحت بُت پرستی اور سرایا نگاری کی طرف واضح طور پر جھکی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اس میں بُت کو عبور کرنے کا عمل ناپید ہے۔ یوں بھی اس دور کی اُردو غزل ایک اجنبی کے مانند ہے اور ہندوستان کی فضا میں قطعاً اکھڑی اکھڑی نظر آتی ہے جب پودا باہر سے لاکر لگایا جائے تو کچھ عرصہ کے لیے اس کی نشوونما رک سی جاتی ہے۔ پھر جب اس کی جڑیں نئی دھرتی کو چکھ لیتی ہیں اور اس کی صفات کو خود بھی جذب کرنے کے قابل ہو جاتی ہیں۔ تو اس کی نشوونما کا عمل از سر نو جاری ہو جاتا ہے۔ بالکل سی حال اُردو غزل کا بھی تھا۔ آغازِ کار میں دکنی دور کی اُردو غزل گویا فارسی غزل کا ترجمہ تھا اور اس میں اجتہاد کی بجائے تقلید اور تتبع کا چلن عام تھا نہ صرف یہ کہ فارسی غزل کی ہیئت بلکہ اس کے مضامین، تشبیہات، استعارات اور تلمیحات بھی مستعار لے لی گئی تھیں۔ اس دور کی اُردو غزل تجربے کی جدت اور خودروائی کی کیفیات سے ایک بڑی مدت تک نا آشنا ہے پھر چونکہ پہلی بار فارسی غزل کو ہندوستان کی بھاشا میں منتقل کرنے کا تجربہ کیا گیا ہے اس لیے قدرتی طور پر بھاشا کی اپنی شاعری یعنی ہندی گیت کے اثرات بھی غزل میں

منتقل ہو گئے ہیں بے شک ہنیت کے اعتبار سے تو یہ غزل ہے لیکن مزاجاً ایک بڑی حد تک ہندی
 گیت کے مخصوص مزاج سے قریب ہے۔ دکنی دور کی اردو غزل ایک عجیب سے دور ہے پرکھڑی ہے
 یعنی ایک طرف تو ابھی اس میں اتنی سکت پیدا نہیں ہوئی کہ یہ فارسی غزل کی اصل روح کو پیش کر سکے اور
 اس لیے اس میں ایک میکانیکی کیفیت وجود میں آگئی ہے اور دوسری طرف اس نے غیر شعوری طور پر ہندی
 گیت کے لہجے کو خود میں سمولیا ہے (گو اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی)؛ چنانچہ اس غزل کو
 ہنیت کے اعتبار سے تو یقیناً غزل کا نام ملے گا لیکن مزاجاً یہ ایک ایسی فنکارانہ غزل ہے جس میں شعوری طور
 پر درآمد کئے گئے فارسی مضامین کے ساتھ ساتھ غیر شعوری طور پر ابھرے ہوئے ہندی گیت کے عناصر موجود ہیں۔
 بحیثیت مجموعی دکنی دور کی اردو غزل ہنیت کے اعتبار سے ایرانی اور مزاج کے اعتبار سے ہندی ہے یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:

۱۔ یوسف گم سوچہ آگاہ اب بہ کسٹاں غم نہ کھا
 گھر تیرا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کھا
 ۲۔ اے خرش خبر صبا توں لے جا جواں قداں کوں
 چمن کی آرزو میں بیٹھے ہیں مے پرستاں
 ۳۔ اب مرست اچھے دایم ہیں مرست اچھے کا ہنگام ہے
 ساتی صراحی نقل ہو رہا ہے سوہنا کام ہے
 (محمد قلی قطب شاہ)

۴۔ تراقد پھول کی ڈالی من کھل کسکانی تھے،
 خوشی پا جیو کا بلبل سو غم کوں سب دوا دیتا
 ۵۔ منج مکھیں اسے سرو تیرا پھانولوں دیتا ہے آج
 جیوں ہا اقبال کا منج گھر میں آ مسکن کیا
 ۶۔ گفتم کہ اے پری توں ہے فتنہ زمانہ
 گفتم کہ راست گفتمی لے گھن بھرے سجانا
 ۷۔ گفتم کہ درجہاں یا بیلای ہو آئی ہے توں
 گفتم کہ من چہ مجنوں پائی ہوں تجھ دوانا

گفتم کہ خال و زلفت کیا ہے سولوں بیچ کوں
گفتا کہ زلف دام است ہو خال ہے سودا نا
(عبداللہ قطب شاہ)

عشق کی آگ میں جل کر راک ہونا
عشق بازی میں چاک چاک ہونا
سریا شوریدگی بیلبل کے سار
رُخ ترا بس خوب اے گلہم نام
زمانے آج کی محبوں ہوا پیدا
ہوا مشہور غواصی دکن میں
(غواصی)

ابرو کماناں کھینچ کر مارے پلک کے تیرسوں
زخمی ہوا دل کا ہرن لگیا نشان تچ بات کا
(شاہی)

دوسری طرف ہندی گیت کا عام لہجہ بھی ان غزلوں میں سراپت کر گیا ہے۔ بے شک اس دور کی اردو غزل کا بھاشا کی شاعری سے اثرات قبول کرنا ایک بالکل فطری امر تھا لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ہر صنف شعر کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے اور وہ اظہار ذات کے ایک خاص مرتلے ہی کے لیے مفید اور مناسب ہوتی ہے۔ دکنی دور میں غزل گو گیت کی فضا کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کا جو رجحان پیدا ہوا اس کے تحت محض اس لیے اعلیٰ شاعری وجود میں نہ آ سکی کہ غزل مزاج گیت سے ایک مختلف صنف ہے اور جب یہ خود گو گیت کی فضا تک محدود کرتی ہے تو اپنی خوشبو سے دستبردار ہو جاتی ہے؛ چنانچہ دکنی دور کی اردو غزل کو نہ تو گیت کا درجہ دیا جاسکتا ہے کہ اس میں گیت کے قدرتی مزاج غنائیت اور خودروانی کا فقدان ہے اور نہ اسے غزل کے مزاج ہی کا علمبردار قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس میں غزل کی روانی اور آوارہ خرامی کا رجحان

باقی نہیں رہا۔ اس دور کی اردو غزل میں ہندی کے لہجے کی آمیزش سے جو صورت حال پیدا ہوئی، اس کی یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:-

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا
لگیا ہے بہوت تچ سوں دل ہمارا
سکھی کچ بھی کچ توں دل میں اپنے
کتا منت کرے عاشق بھپارا
سینے یا نے تیرے جو بناں کوں

سنا منج تے سنے تھے میں آٹالا
(عبداللہ قطب شاہ)

طاقت نہیں دوری کی لب توں بگی آمل رے پیا
تچ بن منجے جینا بہت ہوتا ہے مشکل رہیہا
کھانا برہ کیتی ہوں میں، پانی انجھو پیتی ہوں میں
تچ تے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل دیا
(دو جہی)

گل ہو رگلاب میانے نہیں کچ فرق ازل تے
یوں پیوں سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں
(شاہی)

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا
مجھے بدنام کیا کرتے کہیں میں جاؤں گی چھوڑو
رہنا گر مجھ کو دیتے ہو کمروں کی گھر میں جا دارو
اگرچ ہووے گی فرصت صبح پھراؤں گی چھوڑو
(میراں ہاشمی)

چند بدلیں کیا تو کسی سون سنبھال بول

سورج نکلی کیا تو کسی یوں ماحال بول

(نصرتی)

ان چند مثالوں کو ملحوظ رکھیں تو یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ دکنی دور کے غزل گو شعرا نے ہندی گیت کی روایت کے زیر اثر عام طور سے عورت کے جذبات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے، چنانچہ یہاں فرقی مخاطب واضح طور پر مرد ہے جہاں ایسا نہیں ہے وہاں بھی لہجے اور مخاطب کی انفعائیت گیت کے اثرات کی غماز ہے۔ مخاطب میں فعل مذکر کے استعمال سے بعض لوگوں کو یہ شک بھی پڑا کہ دکنی دور کے شعرا بالخصوص دہلی اور میرآں ہاشمی نے ریمیتی کی ابتداء کی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں فعل مذکر کا استعمال محض ہندی گیت کے اثرات کے تحت ہے اور ان کے ہاں ابتداء کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو ریمیتی سے خاص ہے۔ مخاطب کے اس خاص انداز کے علاوہ دکنی دور میں بت پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان بہت قوی ہے اور غزل کے شاعر نے بت کو عام طور سے مقصود بالذات قرار دے لیا ہے۔ یہاں بھی ہندی گیت کے اثرات کی نشان دہی ملتی ہے۔

اردو غزل کے اس دور کا آخری شاعر دلی ہے لیکن دلی کی حیثیت ایک پُل کی سی ہے۔ اس کے ہاں نہ صرف دکنی دور کی اہم خصوصیات موجود ہیں بلکہ اس نے غزل کے اصل مزاج کو اپنانے کی بھی کوشش کی ہے اور یوں اس کی غزل کے ڈانڈے اٹھارویں صدی کی اس اردو غزل سے بھی جانتے ہیں جس نے دہلی میں فروغ حاصل کیا۔ غالباً اس کا باعث دلی کا سفر دہلی ہے۔ دہلی میں اسے سعد اللہ گلشن اور دوسرے فارسی شعرا کی صحبت میں غزل کے اصل مزاج سے قریب تر ہونے کے مواقع ملے اور اس نے دکنی غزل کو بھی اس معیار کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ خود دلی کے کردار کی سیما بیت بھی اس کا باعث ہو سکتی ہے۔ وہ جہاں پیدا ہوا وہاں سے اس نے ہجرت کر کے احمد آباد اور سورت میں اپنی زندگی کا بیشتر حصہ گزارا، پھر سفر کے مصائب کی پروا نہ کرتے ہوئے اس نے دہلی کا سفر اختیار کیا۔ یہ تمام باتیں اس کی شخصیت کے متحرک پہلوؤں کی غماز ہیں۔ اس لیے اگر دلی کی غزل میں گیت کی ٹھہری ہوئی فضا سے باہر نکل کر غزل کی متحرک فضا میں سانس لینے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ اس کی طبیعت کی بے قراری کے عین مطابق تھا۔

دلی کی حیثیت ایک پُل کی سی ہے۔ اس کی غزل کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ نہ تو یہ محض جنگل

لی پیداوار ہے اور نہ محض کھٹے میدان کی اپنا نچہ اگر ایک طرف اس کے ہاں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی روایت موجود ہے تو دوسری طرف تشبیہ و استعارہ کی فراوانی اور بامرہ کا عمل دخل بھی نظر آتا ہے۔ بُت پرستی کا رجحان گیت کے اثرات کا مظاہر ہے۔ یہ اس فضا کی پیداوار ہے جہاں فاصلے ناپید ہوتے ہیں اور جسم کی قربت کا احساس بھرگ اٹھتا ہے۔ دلی کی غزل کا معتد بہ قصہ ارغنی حسن کے بیان پر مشتمل ہے اور دلی کو بجا طور پر ایک جہاں پرست شاعر کا لقب دیا جاسکتا ہے لیکن اس خاص ضمن میں اس نے ہندی گیت اور دکنی اردو غزل کی روایت سے بھی اپنا تعلق قائم رکھا ہے جسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ دلی کی غزل میں ہندوستان کی دھرتی کے مختلف منظر ہر کی طرف واضح اشارات بھی اس بات کے غماز ہیں کہ اس نے خود کو ہندوستانی معاشرے کی عام نفسیہ آزاد نہیں کیا (خود کو آزاد کرنے کی یہ روش بعد کے اردو غزل کہنے والوں کے ہاں عام ہے) لیکن دلی کے ہاں وہ براگمینگی یقیناً موجود ہے جو دکنی و دہلی اردو غزل میں ناپید تھی۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ دلی نے تشبیہ اور استعارے سے بہت کام لیا ہے تشبیہ یا استعارہ بھی نئے خود تحرک کا عمل دربار ہے کہ یہ سیدھے اور قریب ترین راستے کے بجائے ایک طویل خم دار راستے کو طے کر کے اپنی منزل تک پہنچتا ہے۔ دوسرے دلی کے ہاں بامرہ کا عمل دخل زیادہ ہے اور اس نے اشیا اور مظاہر کو سننے یا چھونے کے بجائے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دماصل دلی تو ساری بات ہی رنگ کی زبان میں کرتا ہے لیکن بامرہ کے اس تحرک نے اس کے ہاں فکر کو متحرک نہیں کیا۔ غائبانہ اس کا باعث دلی کے ہاں بُت پرستی کا وہ شدید رجحان تھا جس کا اوپر ذکر ہوا ہے اپنا نچہ روشنی کے وسیلے کو استعمال کرنے کے باوصف اس نے بوجھ کی روش کو ترک نہیں کیا اور اپنے اشعار میں خود کو ایک آتش پرست کے روپ میں پیش کرتا چلا گیا ہے تاہم بامرہ کا تسلط اور تشبیہ و استعارے کا استعمال جنگل سے باہر جانے کا ایک عمل ضرور ہے اور اس اعتبار سے اردو غزل کے ارتقا میں دلی کی حیثیت منفرد ہے محبوب کے ضمن میں بھی دلی کے ہاں مخاطب کا ہندی لہجہ موجود ہے تاہم اس کے ہاں مخاطب کرنے والا عورت کے بجائے واضح طور پر مرد ہے۔ یہ بات بھی غزل کی فضا کی طرف ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ دلی کی غزل میں کسی خاص بُت یا مجبورہ کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اگر ایسا ہوتا تو دلی کا عشق گیت یا نظم کے عشق سے قریب تر ہو جاتا۔ بعض نقادوں نے دلی کے ہاں مہربانی پن دریافت کیا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ مہربانی پن تو غزل کا ایک امتیازی وصف ہے کہ غزل کسی خاص محبوب کو نہیں بلکہ ایک مثالی محبوب کو ہمہ وقت سامنے رکھتی ہے اور بتوں کو اصل محبوب تک پہنچنے کے لیے محض ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتی ہے افلاطون کا نظریہ کہ اس دنیا کے مظاہر محض اصل کی تصاویر ہیں غزل

کے سلسلے میں بالکل درست ہے کہ غزل بتوں کو عبور کر کے آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا ہے کہ سر اپانگاری کے تحت مختلف غزل گو شعرا کے ہاں محبوب کے ایک سے خد و خال ابھرے ہیں جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ غزل کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کی پوجا نہیں کرتی بلکہ بتوں کو سامنے بٹھا کر یا محبوب میں مگن رہتی ہے۔ مذہب کے تدبیری ارتقا میں بھی بُت پرستی کے مرحلے کے بعد ہی بُت کو کسی غیر مرئی ہستی کے لیے علامت قرار دینے کا رجحان ابھرتا ہے یعنی مذہب بُت پرستی کے مرحلے پر رک جاتے ہیں۔ یہاں یہی ہے جیسے شاعری میں گیت کی فضا سے کوئی قدم باہر نہ نکالا جائے لیکن بعض مذہب بت کو کسی غیر مرئی ہستی تک پہنچنے کا وسیلہ بنا لیتے ہیں۔ یہ کیفیت غزل کے طریق کار سے مماثلت رکھتی ہے۔ دلی کی غزل اس لحاظ سے غزل کی فضا سے قریب تر ہے کہ اس میں دلی نے بُت پرستی کے عمل میں مبتلا ہونے کے باوجود کسی خاص بُت کی پوجا نہیں کی لیکن غزل کا یہ طریق کار کہ وہ بُت کو عبور کر کے آگے کو بڑھتی ہے۔ دلی کے ہاں مستحکم ہوا ہوا نظر نہیں آتا۔ دوسرے لفظوں میں دلی نے بُت پرستی کے مرحلے تک خود کو محدود تو رکھا ہے تاہم اس کے ہاں بُت پرستی کا عمل کسی ایک بُت تک محدود نہیں رہا یہ چند اشعار دلی کے ہاں باصرہ کے تسلط اور سر اپانگاری کے رجحان کی نشاندہی کرتے ہیں:

تیری طرف آنکھیاں کو کہاں تاب کہ دیکھیں

سوچ سوں زیادہ ترے جانے کی بھڑک ہے

اے سوئے میاں وصف ترے سوئے کمر کا

چیتے کی کمر پر قلم مٹوں سکھا ہے

جب سوں تو کھایا ہے پاں اے آفتاب

تیرے لعل لب بدخشان ہوئے

حاجت نہیں ہے شمع کی اس انجن میں

جس انجن میں شمع سجن کا جمال ہے

مگر ترا آفتاب محشر ہے

نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

تجہ رخ سوں جب کنارے صبح نقاب ہووے

عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہووے

تجہ تہجی کے صیغے کا سرج ہے یک وزن

مکس تیری زلفت کا جگ میں شب دیکھ رہے

دلی کی حیثیت ایک مشعل بردار کی سی ہے کہ وہ دکن کی خاک سے اردو غزل کی مشعل اٹھائے
دہلی تک آیا۔ چنانچہ دلی کے بعد اردو غزل کی نشوونما کا مرکز دکن سے دہلی کو منتقل ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی
اردو غزل کے ایک نئے دور کا آغاز بھی ہو جاتا ہے۔ دکن، مملکت آوروں کی مسلسل یلغار سے نسبتاً محفوظ رہنے کے
باعث ہندوستان کی قدیم فضا اور اس کے نتیجے میں بھاشا کی شاعری سے زیادہ قریب تھا اور اس لیے جب دکن میں
رجو بگتی تحریک کا گموارہ بھی رہ چکا ہے، اردو غزل نے فروغ پایا تو قدرتی طور پر اس نے بھاشا کی شاعری سے بھی اثرات
قبول کئے لیکن جب اٹھارہویں صدی کے آغاز میں دہلی کے شعرا نے دلی کی تقلید میں اردو غزل کہنے کا آغاز کیا
تو اس کا لہجہ دکنی غزل سے ایک بڑی حد تک مختلف تھا۔ ایک تو یہی بات دیکھئے کہ مغلوں کا پایہ تکنت ہونے
کے باعث دہلی میں فارسی شاعری کو بڑا فروغ مل چکا تھا اور یہاں کے شعرا فارسی شاعری کی روایات میں گمراہ
ہونے لگے۔ اسی لیے جب انہوں نے اردو غزل کہنے کا آغاز کیا تو قدرتا اس میں ہندی گیت کے بجائے فارسی
غزل کا لہجہ پیدا ہوا۔ یوں ہی دہلی شہر ہمیشہ سے متحرک اقوام کی یلغار کا ہدف بنا رہا ہے اور یہاں کی فضا میں چھٹے لہجے،
شہر نے ادبیت کی پوجا کرنے کا رجحان اس قدر توانا نہیں ہوا جتنا ہندوستان کے دوسرے شہروں بالخصوص جنوبی
ہندوستان اور بنگال میں اسی لیے جب یہاں اٹھارہویں صدی میں اردو غزل نے جنم لیا تو اس میں وہ تحریر کی
ادبیت از خود پیدا ہوتی چلی گئی، جو فارسی غزل کا طرز امتیاز تھی۔ دہلی میں فارسی غزل سے ہم آہنگ رہنے
کا میلان اس قدر قوی تھا کہ شعرا نے ارادی طور پر اردو غزل بکھار دیا شاعری سے ہندی کے لاتعداد الفاظ خارج
کر دیے اور ہندی تلمیحات اور منہ ہر کے بجائے فارسی تلمیحات اور استعارات کو بے دریغ اپنانا شروع کر دیا
یہ شک فارسی غزل کو سامنے رکھ کر اردو میں غزل کہنے کا رجحان اس لیے منہ تھا کہ اس اقدام سے اردو غزل نے
گیت کے چنگل سے رہائی پا کر غزل کے اصل مزاج کو اپنا لیا تاہم ہندوستان کی فضا اور مٹی ہرے قلع قمع کی اس رو سے
اردو غزل میں ایک تقلیدی رنگ بھی پیدا کیا اور دھرتی کی باس کو خود میں جذب نہ کرنے کے باعث اردو
شاعری کی نشوونما ایک طویل مدت کے لیے رُک گئی۔ لیکن یہ ایک الگ داستان ہے۔

دوسری طرف اردو غزل کی داستان کے پیرا ابواب میں پہلا باب دکنی غزل سے متعلق ہے اور
اورپاس کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرا باب اٹھارہویں صدی کی ابتدا سے انیسویں صدی کے نصف اول تک

کے دور پر محیط ہے۔ بلکہ اگر ۱۸۵ء کے عذ کو اس کی آخری حد قرار دیا جائے تو مناسب ہے۔ تبیر باب عذر سے
 کے کراقبال تک کے زمانے سے اور آخری باب جدید دور سے متعلق ہے تاہم ان تمام ادوار میں غزل کے دو
 رنگ ایک دوسرے کے متوازی ابھرتے چلے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک رنگ تو خالص تخلیق یا ذہنی تحریر کا رنگ
 ہے اور دوسرا دھرتی پر اترنے اور بُت پرستی کے مسلک کو پوری طرح اختیار کرنے کا رنگ ادا صبح رہے کہ غزل
 مزاج خود کو ان میں سے کسی ایک رنگ کے سپرد نہیں کرتی بلکہ ان کے سنگم پر اپنی داخل توانائی کا اظہار کرتی ہے گویا
 جب اس میں بیک وقت بُت کی پرستش اور بُت سے اوپر اٹھنے کی روش پیدا ہوتی ہے تو اس کا اصل مزاج سلمیٰ
 کتاب ہے: چنانچہ اس دور میں جب کبھی خالص بُت پرستی کا رجحان محیط ہوا یا خالص ذہنی سطح پر غزل کہنے کی روش
 وجود میں آئی تو غزل کے شعر کا اثر بھی اسی نسبت سے انحطاط پذیر ہو گیا۔

اس دور کی اردو غزل کے مزاج کو پرکھنے سے پہلے غزل کے ان دونوں رنگوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔
 دراصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انہیں خارج کر دیا جائے
 تو غزل کے صحیح نمونوں کو سطح پر لان نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے خالص بُت پرستی، سراپا نگاری یا بدک و پوجا کے رجحان کو
 سمیٹتے ایت پرستی کا عمل ایک مادی لفظ نظر کاغز ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے
 جس کی جڑیں زمین سے بُری طرح وابستہ ہوتی ہیں بُت محبوب کے لیے ایک اسمِ ملامت ہے اور اس لیے جب اسے
 سامنے بٹھا کر پوجا کا عمل وجود میں آتا ہے تو انسان کی ساری توجہ اس کے خدوخال پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ بات کو
 ذرا سا پھیلا کر یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ بُت پرستی کا رجحان اشیاء (مثلاً زمین، مال، دُور، عورت، اولاد وغیرہ) کو
 اپنی تحویل میں رکھنے بلکہ ان سے چمٹے رہنے کا رجحان ہے اور جب یہ مذہبی رنگ اختیار کرتا ہے تو مندر یا مقبرے
 سے گہری جذباتی وابستگی کی صورت اختیار کر لیتا ہے اسی طرح ازادواجی زندگی میں اس نے پتی پوجا کی صورت اختیار
 کی ہے اور قومی جذبے کے تحت دھرتی پوجا کے عمل میں مبدل ہو گیا ہے۔ اپنے وطن کے درختوں، پہاڑوں، دریاؤں
 شہروں حتیٰ کہ سانپ، اور جانوروں کو پوجنے کا رجحان بھی بُت پرستی کے وسیع تر رجحان ہی کے تحت شمار ہوتا
 چاہیے۔ ہندوستانی نفس بھی بنیادی طور پر کرشن کے گرد گویوں کے ناچنے اور یوں کرشن پر جسم دھان کو شمار کرنے
 ہی کی ایک صورت ہے۔ شاعری میں اس نے سراپا نگاری کی صورت اختیار کی ہے۔ چنانچہ ہندی گیت کا محبوب
 ایک بُت ہی کے روپ میں ابھرا ہے۔ یوں کہ عاشق اس کے انگ انگ پر شمار ہوتا چلا گیا ہے خالص بُت پرستی
 کا یہ عمل غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں کیوں کہ غزل بُت پرستی کے عمل کی نہیں بلکہ بُت پرستی اور بُت شکنی

کے سنگم کی پیداوار ہے۔ اس کی حالت جگمگ گیتا کے اس کنول کی سی ہے جو پانی میں بہتے ہوئے بھی پانی سے
 تر نہیں ہوتا یا اسے اس مرغابی سے تشبیہ دی جاسکتی ہے جو پانی کی سطح پر تیرتی ہے لیکن گیلے پردے کے باوجود پرواز
 کرنے کے قابل ہوتی ہے۔ چنانچہ غزل میں جہاں کہیں بُت پرستی کا عمل اپنے خالص روپ میں ابھرا ہے، ابتذال
 کی وہ صورت بھی پیدا ہوتی ہے جسے میر نے چوپا چاٹی اور گنگھی چوٹی کے رجحان کا نام دیا تھا۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ جہاں
 جہاں غزل کے شاعر نے سراپا نگاری اور معاملہ بندی میں بھی تشبیہ یا استعارے کی مدد سے جسم کی بوجھل فضا سے باہر کی
 طرف جست بھری ہے تو غزل کا خاص رنگ ابھر آیا ہے۔ بصورت دیگر جہاں اس نے خود کو محض بوسہ بازی یا گستاخ
 لذت کے لیے محبوب کے جسمانی حسی یا لگاؤٹ کے مختلف مدارج تک محدود رکھا ہے، وہاں غزل کی کشادگی
 ناپید ہو گئی ہے۔ اتفاق سے دہلی کی فضا میں وہ کشادگی موجود تھی جو غزل کے فروغ میں مہتابت ہوئی لیکن دوسرے
 جگہوں پر دھرتی کے گہرے اثرات نے غزل کو ایک حد تک ارضی مادہ عطا کئے رکھا۔ اس کا زیادہ احساس
 اس وقت ہوتا ہے جب دہلی اور لکھنؤ کی غزل کا موازنہ پیش نظر ہو۔ دہلی میں نہ صرف نئے خون کی مسلسل آمد نے
 ازمہاں کو متحرک رکھا بلکہ حادثات کی مسلسل یورش نے بھی شعرا کو اپنی ذات کی جنت میں گوشہ عافیت تلاش
 کرنے کی طرف مائل کیا۔ اسی لیے دہلی کی غزل میں داخلیت کا رجحان بہت توانا ہے اور نہ مٹی کی طرف شاعر
 کی پیش قدمی کے پس پشت دل کی واردات کا ایک وسیع پس منظر موجود ہے۔ تخیل کی براہِ گنجشگی، تصوف کی طرف
 ایک واضح رجحان اور فرجیہ کے بجائے المیہ کی نمود اس خاص جہت ہی کے باعث ہے۔ دوسری طرف لکھنؤ بجائے
 خود ایک چھوٹی سی جنت ہے اور اس لیے شعرا نے اپنی ذات میں گوشہ عافیت تلاش کرنے کے بجائے اس ارضی
 جنت کی فضا میں خود کو گم کرنے کی کوشش کی ہے؛ چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں خارجیت کا رجحان بہت قوی ہے۔ اگر
 اس رجحان کے پس پشت گہرے محسوسات بھی موجود ہوتے ہیں خارجیت کا یہ رجحان لکھنؤ شہر کی دیواروں سے ٹکرا کر ٹک
 نہ جاتا تو یقیناً اعلیٰ پائے کی شاعری وجود میں آتی۔ یہاں یہ صورت پیدا ہوئی کہ گو دے کے بجائے چیلے کو، معنی کے
 بجائے لفظ کو اور دل کی بجائے دنیا کو تمام تراہمیت تفویض ہو گئی اور ارضی عناصر تمام و کمال غزل پر مسلط ہوتے
 چلے گئے پھر چونکہ لکھنؤ کا کلچر زمین سے گہرے طور پر وابستہ ہونے کے باعث اس کی مادری ابتدا کا بھی علمبردار تھا اور اس
 میں رسوم اور عقائد کے علاوہ مادہ پرستی، پابندی آداب محفل اور زبان دانی کی وہ تمام صفات بھی موجود تھیں جو عورت
 کی دنیا ہی سے منسلک ہیں۔ اس لیے ظاہر ہے کہ جب غزل نے اس ماحول کی عکاسی کی تو اس میں انفعالییت کا ایک
 واضح رجحان ابھر آیا۔ اس رجحان کی شدید ترین صورت ریختی کو فروغ تھا اور ریختی واضح طور پر چوپا چاٹی گنگھی چوٹی اور

اکتساب لذت کی شاعری تھی بلکہ غزل نظر سے دیکھنے تو محسوس ہوتا ہے کہ ریختی دراصل گیت کی تحریف تھی یعنی غزل کے فردوس کے باعث گیت کی نفا سے آزاد ہونے کا رجحان قوت کو حاصل کر چکا تھا تاہم ادہن ابھی تک دھرتی پر جا کے عمل میں مبتلا تھے اور انہیں تہذیبیات کی آسودگی کے لیے کوئی آسان راستہ اختیار کرنا تھا۔ گیت کو تو وہ اختیار نہ کر سکے، بلکہ گیت ان دنوں میسور تھا، البتہ انہوں نے گیت کی پیروی شروع کر دی اور ریختی کے ذریعے جنسی بے راہ روی اور ابتذال کی طرف مائل ہو گئے، بہر حال ریختی مزاج انفاہیت کی بل پر اور جہم کی شاعری تھی اور اس لیے اسے بت پرستی کی ایک بگڑی ہوئی سند قرار دینا مناسب ہے۔

دوسرا ننگ ناموس ذہنی تحریک کا ننگ ہے، اس میں تجریدی عمل اس قدر قوی ہے کہ بیشتر اوقات جسم اور زمین سے اس کا تعلق ہی باقی نہیں رہا۔ جذبہ تخیل کو بوجھوں کا تھا ہے، یعنی جیسے جسم روت کو پرواز کی پوری اجازت نہیں دیتا، اگر روت پرواز کرنے میں کامیاب ہو جائے تو جسم مردہ ہو جائے گا اور اگر تخیل جذبے سے منقطع ہو جائے تو ہوا میں تحلیل ہونے لگے گا۔ اردو غزل کے اس دور میں جہاں چھٹے اور لپٹے کا مادی رجحان اہم اہم تیار ہونے لگا، وہ روش بھی وجود میں آئی جس نے خاص تخیلی عمل کو جنبش دے کر غزل میں تجریدی ننگ پیدا کر دیا۔ تیاگ کے اس عمل کے پس پشت ہندوؤں کے ٹوٹنے کی ساری داستان بھری ہوئی نظر آتی ہے، سبے شک تحریک غزل کی ایک بنیادی صفت ہے اور اس سے جب اردو غزل نے غزل کے مزاج کو اپنا یا تو اس میں از خود تحریک کا عنصر شامل ہونا چاہا، تاہم اس عنصر کو ہمیشہ نگانے میں آریائی ذہن اور اٹھارویں صدی کے ہندوستان کی مخصوص سیاسی اور معاشرتی فضا کا ہی ہاتھ ضرور تھا، آریائی ذہن کے اس مخصوص رد عمل کی صفائے بازگشت بدھ کے زمانے سے لے کر کبیر اور نانک کے زمانے تک صاف سنائی دیتی ہے۔ یہی وہ روش تھی جس کا سہارا لے کر یاد نے دہادوڑی ماں پرستی کی نفا سے خود کو باہر نکالنے کی کوشش کی تھی اور یہ ایک حقیقت ہے کہ جب کبھی ہندوستان میں کسی بیرونی حملے نے قدروں کو توڑا اور شکست و ریخت کی نفا قائم ہوئی تو تیاگ کا یہ آریائی رجحان خود بخود براہِ انگیزہ ہو گیا، اٹھارویں صدی کے ہندوستان پر برہمن کی ایک مستقل کیفیت مسلط دکھائی دیتی ہے۔ سلطنت مغلیہ کی کمزوری، سرسٹوں، سکھوں، مانگریزوں اور روسیوں کی یلغار، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملے، دہلی کا قتل عام، جنگ پامسی کی شکست، روسیوں کے ہاتھوں شاہ عالم ثانی کی شکست اور اس قسم کے بیسیوں دیگر واقعات نے ملک میں انتشار اور طوائف الملوکی کی فضا قائم کر دی تھی اور ایک مستقل خوف نے عوام کے اداہن میں فنا، بے ثباتی اور برہمن کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ علامہ عبداللہ لویسٹ علی نے لکھا ہے کہ اس دور میں بلند طبقے کے لوگوں کے دل میں ہراس تھا۔ درباروں میں دھوکے بازی اور غلامی کا دور دورہ تھا، مسازنیں عام تھیں، ملک میں خزانہ جنگی تھی، باہر سے حملے کا ہر دم، خوف تھا بغیر فیک ملکی اور معاشرتی عادات میں انتشار کا عام اور بد نظمی

پھیلی ہوئی تھی، ایک مستقل اندر دگی اور جذبہ یاس محیط تھا۔ ان حالات میں اگر ایک طرف شعرا کے ہاں احساسِ نیاں ابھرا اور انہوں نے گہری یاس اور غم کا اظہار کیا تو دوسری طرف دکھ، خوف اور جسمانی عذاب سے فرار حاصل کرنے کے لیے خالص تخیل کا سہارا بھی لیا اور اپنے لیے ایک ایسی خیالی جنت پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا دھرتی سے تعلق بہت کم تھا۔ اس زمانے کی عام غزل میں بھی غم، وطن کی یاس کا فقدان، فرار اور تیاگ کے اس عمل کی ایک نتیجہ تھا تاہم اس کی شدید ترین صورت وہ تھی جس میں غزل کش نے خالص تجربہ دہی رنگ کو اپنایا اور ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے لمس سے بیکار ہو گیا۔ اٹھارویں صدی کی بہترین اردو غزل ان دو انتہاؤں کے سنگم پر پیدا ہوئی اور اس لیے اس میں گنگا اور جہلم کے عکاس کا منظر بھی دکھائی دیتا ہے۔ یوں غزل بھی کُل اور جزو، ماں اور بچہ، زمین اور آسمان کے متوازن امتزاج کو پیش کرتی ہے؛ چنانچہ قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کی اردو غزل نے ان دونوں بنیادی رجحانات سے استفادہ کر کے غزل کے اصل مزاج سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ ہم آہنگی کی یہ صورت غزل کے تینوں اہم موضوعات یعنی تصوف، عشق اور آزاد روی کے رجحان میں ابھری ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

ان میں سے تصوف، جزو اور کُل کے فراق اور تضاد کو پیش کرتا ہے اور غزل خود ذہنی ارتقاء کے اسی مقام کی عکاس ہے۔ چنانچہ اگر تصوف کے مفہام میں غزل کے سانچے میں بڑی خوبصورتی سے دھل گئے ہیں تو یہ بات ان دونوں کی ہم آہنگی کا ایک بین ثبوت ہے۔ تصوف کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب جزو کے اندر اپنی جزویت کا احساس ابھرتا ہے جب تک جزو کُل کے اندر موجود تھا اور اس کی ایک الگ حیثیت متعین نہیں ہوتی تھی تو ردِ عمل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا لیکن جب تخلیق کے عمل کے باعث جزو وجود میں آیا اور اسے معاً اس بات کا احساس ہوا کہ اس کی حیثیت تو محض ایک چمٹنے اور پٹنے والی شے کی سی ہے تو اس نے اپنی اس حقیر حیثیت کو ترک کرنے اور ایک جست سی بھر کر اپنے ان بندھنوں کو توڑنے کی کوشش کی جن کے باعث وہ مادی زندگی سے بُری طرح چٹا ہوا تھا۔ پہلی صورت کو ویدانت میں بیبت سے موسوم کیا گیا ہے یعنی جب فرد کے ہاں شعور ذات کی پہلی کرن نمودار ہوتی ہے اور وہ ست کو است اور پچ کو بھوٹ سے تمیز کرنے کے قابل ہو جاتا ہے، دوسری صورت کا نام تیراگ ہے یعنی جب جزو ایک ہی جگہ سے خود کو کُل سے منقطع کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ایک جست سی بھر کر دوبارہ ایک وسیع تر اور ارفع کُل کے سامنے آگھڑا ہوتا ہے۔ یہی حال غزل کا ہے کہ غزل بچے کی طرح ماں کا ہاتھ چھڑا کر ایک جست سی بھرتی ہے

اور پھر دوبارہ ماں کا ہاتھ تھام لیتی ہے۔ دراصل ماں کا روپ محض نایا کی ایک صورت ہے۔ وہ اول بھی ایک عورت تھی اور آخر بھی ماں تو وہ صرف اس وقت کہلاتی جب تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر تقسیم ہوتی چلی گئی۔ صوفی بھی زندگی کی جو قلمونی اور رنگارنگی (یعنی ماں کا روپ اور نایا کی صورت) اسے منحرف ہو کر دوبارہ کل (یعنی عورت بحیثیت ایک لاشریک اور واحد ہستی) میں ضم ہونے کی خواہش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک منظر کی رنگارنگی اور جو قلمونی محض ذات واحد کا عکس ہے (بعینہ جیسے ماں کا روپ، عورت کا عکس تھا اچانچہ وہ اس سے منقطع ہو کر اصل سے مل جانے کی آرزو کرتا ہے۔ تاہم تصوف بنیادی طور پر شعور ذات کے اس مرحلے کا عکاس ہے جہاں جزو خود کو کل کے رد و محسوس کرتا ہے اور کل کے عکس (یعنی نقل) اسے منحرف ہو کر اس کے سراپا (یعنی اصل) سے ہمنما ہونے کی آرزو میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ یہی غزل کی نوا کا مقدس مقام بھی ہے کہ غزل بجائے خود کل اور جزو اچھٹنے اور منقطع ہونے کے مقام اقصاں پر ختم لیتی ہے۔ اُردو غزل کے اس دور سے تصوف کے یہ چند اشعار قابل غور ہیں کہ ان میں جزو خود کو کل کے رد و کھڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔

چھپا نہیں جا بجا حاضر ہے پایا

کہاں وہ چشم جو ماریں نظارہ

صفا کر دل کے آئینے کو حاتم

دکھا چاہے سجن گر آشکارہ — (حاتم)

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پاسکے

میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمایاں

ہم آئینے کے سامنے جب آکے ہو کریں

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا

تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

وحدت میں تیری حرفِ دوئی کا نہ آسکے

آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھانے کے — (درو)

جباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا

نہایت غم ہے اس نظرے کو دنیا کی جدائی کا

نقش صورت کو شاگردِ آتش معنی کا ہو
 قطرہ بھی دیا ہے جو دریا سے حاصل ہو گیا — (آتش)
 ہر چیز ہر ایک شے میں تو ہے
 پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے
 مد جلوہ رو رہو ہے جو مڑگاں اٹھائے
 طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائے
 جب کہ تجھ پہن نہیں کوئی موجود
 پھر یہ ہنگامہ اسے خدا کیا ہے — (غالب)
 تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
 بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کا — (غالب)
 ہجوم تجلی سے معمور ہو کر
 نظر رہ گئی شعلہ طور ہو کر
 نبھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر
 بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر — (اصغر)

(آخری دو شاعر غزل کے تیسرے دور سے متعلق ہیں)
 اس دور میں صوفیانہ تصورات کی غلو کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فارسی غزل کی تقلید میں جہاں بہت سے دیگر
 موضوعات اردو غزل میں داخل ہوئے وہاں تصوف نے بھی راہ پالی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ خود ہندوستان نے
 زمانہ قدیم میں اپنشدوں کا وہ فلسفہ پیدا کیا تھا جس کا احیائوں صدی عیسوی میں شنکراکھاریہ نے کیا۔ یہ فلسفہ
 وحدت الوجود کا داعی تھا۔ بعد ازاں دشتو بگتی تحریک نے بھی ذات واحد کے تصور کے لیے صوفیانہ مسلک
 ہی اختیار کیا۔ چنانچہ ہندوستان کی فضا تمدنی طور پر ایرانی تصوف کے نظریات کو قبول کرنے کے لیے بالکل تیار تھی
 تیسری وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری کے علاوہ بہت سے صوفیایان کے نظریات بھی ایران سے ہندوستان میں
 وارد ہوئے اور اذہان پر گہرے اثرات مرتب کرتے رہے۔ مثلاً خواجہ معین الدین چشتی (جمیری ۱۲۶۱ تا ۱۳۰۶ھ) نے
 خراسان سے ہندوستان میں آکر تصوف کے چشتیہ سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ

فرید الدین گنج شکر، خواجہ نظام الدین اولیا، حضرت امیر خسرو اور بعض دوسرے صوفیا اسی سلسلے سے متعلق تھے۔ اسی زمرے میں شیخ عبد القادر گیلانی (۱۰۷۷ء تا ۱۱۶۶ء) نے ایران میں قادریہ سلسلے کی بنیاد رکھی تھی اور مخدوم شیخ محمد نے اسے ہندوستان میں فروغ دیا۔ نقشبندی سلسلے کے بانی خواجہ بہاؤ الدین نقشبندی (۱۱۳۸ء تا ۱۲۰۸ء) اس سلسلے کو ہندوستان میں خواجہ باقی بابت نے رواج دیا۔ شیخ احمد سرہندی، شاہ ولی اللہ دہلوی کے چچا بیٹے اس سلسلے کے پیروکار تھے۔ سرہندی سلسلے کو شہاب الدین عمر سرہندی (۱۲۳۲ء تا ۱۳۰۲ء) نے سرور (ایران) میں قائم کیا تھا۔ ہندوستان کے صوفیا شیخ بہاؤ الدین ذکیا، سرہندی، رکن الدین اور دوسرے اسی سلسلے سے منسلک تھے۔ خود منس بادشاہوں کے ہاں صوفیانہ مسلک کی طرف ایک واضح رجحان نظر آتا ہے مثلاً اکبر جیب لڑائی میں مل کر تھا تھا تو یامین کا لغزہ لگاتا تھا، شاہجہان کے بڑے بیٹے دلاشکوہ کا یہ عقیدہ تھا کہ توحید کی واضح ترین صورت ویدائت کے نظریات ہی میں ابھری ہے اس نے خود اپنشد کے لسنے کو اپنی تصنیف 'سر الاسرار' میں پیش کیا ہے اورنگ زیب کی ہمیشہ جہاں آ رہا بادشاہ، بگیم اور بیٹی زیب النساء بھی تصوف کی طرف مائل تھیں، ۱۷۰۷ء میں جب اورنگ زیب نے وفات پائی تو دہلی میں صوفیانہ تصورات کا بڑا رواج تھا۔ سعد اللہ گلشن اور اس کے رفقاء نے صوفیانہ تصورات کی ترویج میں ایک اہم حقاریا تھا۔ درود کے والد خواجہ ناصر عند کیسب بھی صوفی منش تھے۔ مرزا جان جاناں مظهر اور خود درود صوفیانہ مسلک کے تابع تھے۔ مرزا جان جاناں مظهر وحدت الوجود کے قائل تھے اور درود نقشبندی سلسلے سے منسلک ہونے کے باعث وحدت الوجود کے مؤید تھے۔ ان کے علاوہ اٹھارویں صدی کے اردو شعراء عام طور سے تصوف کی طرف مائل تھے اور ان ایام میں یہ خیال عام تھا کہ تصوف برائے شعر گفتن خوب است: اس کے تحت اردو غزل میں تصوف کا عام رواج ہوا۔ تاہم اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی دو سطریں ہمیشہ موجود رہیں، ایک وہ جو شعوری کاوش کی غائز تھی اور جس میں محض رمحا صوفیانہ تصورات کو شامل کر دیا گیا تھا۔ یہ اشعار اثر اور غلو سے تھی ہیں اور بیشتر اوقات خالص تجریدی رنگ اختیار کر گئے ہیں جو غزل کے بنیادی رجحان سے ہم آہنگ نہیں۔ لیکن جہاں کہیں صوفیانہ تصورات، شخصی تجربے، درد مندی اور شخصیت کے فطری رچاؤ کے باعث غزل میں درآئے ہیں تو ان میں نفاست اور نکھار پیدا ہوا ہے اور ان کا اثر بے پایاں ہے۔ اس سلسلے میں خواجہ میر قدرد کی غزلوں کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔

درد کی غزل میں صوفیانہ تصورات کے تین اہم مدارج موجود ہیں۔ پہلا درجہ وہ ہے جہاں درد علی سطح پر تصوف کے مسائل کو بیان کرتا ہے۔ اس سطح کے اشعار خلوص اور جذبے سے مٹی ہیں۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں درد کے ہاں ہیراگ اور نا سودگی کی کیفیت ابھری ہوئی نظر آتی ہے اور درد و غم کا وہ انداز پیدا ہو گیا ہے جسے دیکھتے ہوئے بعض نقادوں نے اس کی شاعری کو محض ایک "نوحہ" قرار دیا ہے۔ لیکن درد کی شاعری کو شخصی سطح کے نوحے کا نام اس لیے نہیں دیا جاسکتا کہ درد نے اپنے شخصی غم کو پھیلا کر آ ذاتی تنگ میں بدل دیا ہے خود تصوف شخصی حیثیت سے عمومی حیثیت کی طرف ایک اہم خست کا درجہ رکھتا ہے اور اس لیے درد کے علم کی یہ وسعت تصوف کے مزاج کے عین مطابق ہے، درد کے ہاں ہیراگ اور نا سودگی کچھ تو اس کے ذاتی حالات کی وجہ سے ہے اور کچھ زمانے کے واقعات اس کا باعث بنے ہیں۔ بے شک درد کی داستانِ حیات کی تمام کڑیاں نظروں کے سامنے موجود نہیں تاہم امتیں برس کی ٹرنگ دنیا داری، موسیقی سے گہرا شغف، ایک حساس طبیعت اور شدید احساسِ جمالی۔ ان باتوں کے پیش نظریہ کتنا ممکن ہے کہ اس کی نا سودگی اور کرب یقیناً کسی شخصی حادثے کی پیداوار تھا۔ پھر اس کے اپنے زمانے کے عالمگیر انتشار اور بد نظمی نے بھی ضرور اسے متاثر کیا ہوگا۔ درد نے دہلی کے اجڑنے کا منظر بار بار دیکھا اور ان حالات میں بھی جب میر الیسا شاعر دہلی چھوڑ کر چلا گیا۔ چنانچہ درد کے ہاں ہیراگ اور نا سودگی کی فضا محض تصوف کی ایک رسمی شرط کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس نے شخصی زندگی کے تجربات سے جنم لیا ہے۔ یہ چند اشعار ہیراگ کی اس کیفیت کو پیش کرتے ہیں:

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

ساقیاں لگ رہا ہے چل چلاؤ

جب تک بس چل کے ساغر چلے

وائے نادانی کہ وقتِ رگ یہ ثابت ہوا

خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

درد کی غزل میں تیسرا درجہ وہ ہے جہاں وہ مجاز سے حقیقت، کثرت سے وحدت اور تجسیم سے تجرید کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ فی الواقعہ درد کے ہاں صوفیانہ تصورات کا بہترین اظہار غزل کے ان ہی اشعار میں ہوا ہے۔ ان اشعار کی یہ ایک اہم خوبی ہے کہ ان میں جذبہ اور روح کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔

گویا جزو اور کل ایک دوسرے کے روبرو کھڑے ہیں اور تخیل کی جڑیں جذبے میں پیوست ہو گئی ہیں۔ یہی غزل کے بنیادی مزاج کا ایک اہم عنصر بھی ہے کہ اس میں محض تجسیم یا محض تجرید کا رجحان نہیں ابھرتا بلکہ ان دونوں کا رابطہ باہم اجاگر ہوتا ہے مثلاً یہ چند اشعار:

سب کے دل تم ہوئے کرم ذرا
اس طرف کو کبھو گزر نہ کیا
کون سا دل ہے وہ کہ جس میں آہ
خانہ آباد تو نے گھر نہ کیا
لے کر ازل سے تاج ابد ایک آن ہے
گھر درمیاں خواب نہ ہو ماہ و سال کا
رات جب پہنچا میں ان کے روبرو
جوں زبان شمع گم تھا مدعا
عجب مرغِ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ تھا
کیا کوں دل کا کسو سے قصہ آدا لگی
کوئی بھی بے ربط ہوتی ہے کہانی اس قدر

ان اشعار کی ایک اضافی خوبی یہ ہے کہ ان میں دو سطریں (ایک مجازی دوسری حقیقت کی سطح) ابھر آتی ہیں اور فارسی کے لیے کسی ایک سطح پر انگلی رکھ کر یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہی اصل سطح ہے زمین اور آسمان، جزو اور کل، جذبے اور تخیل کے اسی متوازن امتزاج نے درد کے صوفیانہ اشعار کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ بھی کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی فراوانی ہے اور قریب قریب ہر غزل گو شاعر نے انہیں اپنا یا ہے۔ چنانچہ میر بھی کہیں کہیں ان تصورات کو پیش کرتے ہوئے نظر آ جاتا ہے۔ مثلاً

ہستی پر ایک دم کی ہمتیں جوش اس قدر
 اس بحر موج خیز میں تم تو حجاب ہو
 یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
 یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا
 نہ کھینچیں کیوں کہ نقصان ہم تو قیدی ہیں تین کے
 خودی سے کوئی نکلے تو اسے ہر دے خدا محفل
 آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
 اس وحدت سے یہ کثرت ہے بل میرا سب گیا گیا

ہستی اپنی ہے بیچ میں پورا
 ہم نہ ہر دین تو پھر حجاب کہاں
 اس سے بعض نقادوں کو یہ خیال آیا کہ میر طبعاً صوفی منش تھا۔ مثلاً ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب
 لے کلیات میر کے دیباچے میں لکھا ہے،

”میر صاحب کو تصوف سے گہرا لگاؤ ہے، ان کا مزاج صوفیانہ ہے اور اسی لیے حیات و کائنات کے
 مختلف پہلوؤں کے بارے میں ایک صوفی کا جو نقطہ نظر ہونا چاہیے وہ میر صاحب کا بھی ہے؛
 غالباً اس فیصلے کی تعمیر میں ڈاکٹر صاحب کے اس تاثر کا بھی ہاتھ ہے کہ میر کے والد میر علی متقی ایک
 متوکل گوشہ نشین درویش تھے۔ ضرور ہے کہ میر نے ان سے اثرات قبول کیے ہوں گے۔ پھر سید امان اللہ نے
 بھی جو اس کے والد کے مرید تھے، میر کے ہاں درویشی کے رجحان کو ابھارا ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ اٹھارویں
 صدی میں شکست و ریخت کے عل نے بھی میر کے ہاں صوفیانہ تصورات کو ہمیز لگائی ہوگی لیکن خود میر کے
 کلام کا جائزہ یہ بات سمجھاتا ہے کہ میر کے ہاں صوفیانہ تصورات محض ایک مقبول نظریے کی پیش کش کے سوا
 اور کچھ نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر وحدت الوجود کے نظریے کا قائل تھا تو بھی اس سے یہ بات قطعاً
 ثابت نہیں ہوتی کہ وہ ایک صوفی بھی تھا۔ صوفیانہ تصورات اس کے ہاں ضرور آئے لیکن محض علمی، رسمی اور

طالب علمانہ سطح پر ان میں جذب و کیفیت کا رنگ مدغم اور انہماک و تجربے کی کیفیت ناپید ہے پھر صوفیانہ
تصورات کے پیش رو یعنی تیغ اور لٹی کے رجحانات بھی تو اس کے ہاں زیادہ قوی نہیں بظاہر یہ بات عجیب
سی نظر آتی ہے کیوں کہ عام خیال یہ ہے کہ میر کے ہاں درد اور غم کی رو براہ راست فنا کے احساس اور تیغ
کے جذبے کی پیداوار ہے لیکن غائر نظر سے دیکھئے تو یہ عقوہ گھٹتا ہے کہ میر کے ان اشعار میں تیغ کے بجائے
نیاں کا احساس ابھرتا ہے تیغ کا عمل تو اس وقت وجود میں آتا ہے جب انسان کے دل میں دنیا کے لوازم کے
خلاف ایک گہری نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور وہ زندگی سے اپنے بندھنوں کو توڑ کر حقیقتِ عظمیٰ میں ضم ہو جانے
کی خواہش کرتا ہے لیکن احساسِ نیاں اس وقت جنم لیتا ہے جب انسان کے دل میں خواہشوں کا ایک کھرام برپا
ہوا اور اسے اپنی ان خواہشات کی تکمیل کا کوئی ذریعہ میسر نہ آ سکے میر کے ہاں ایک پوری طرح زندہ تنکے کے ساتھ
چھٹے ہوئے، ایک روتے بسورتے انسان کے نقوش ابھرے ہیں اگر اس نے کہیں بے ثباتی کا نقشہ دکھایا ہے یا
دل کے اجڑنے کا منظر پیش کیا تو اس کے پس پشت بھی ایک شدید کسک بائکل برہنہ دکھائی دیتی ہے اور اسی
کسک نے میر کی شاعری کو عظمت کے مدارج تک پہنچایا ہے مثلاً یہ اشعار :-

بھاتی جلا کر ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی بہ ہے کیا جانیے یہ کیا ہے
میر عدا بھی کوئی مڑتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیاسے
دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا
سراٹھاتے ہی ہو گئے پامال
سبزہ نو دمیدہ کے مانند
کہا میں نے کتنا ہے گلِ کاشتات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا
ہائے جوانی کیا کیا کہیے شعورِ سرور میں رکھتے تھے
اب کیا ہے وہ عہد گیا وہ موسم وہ ہنگام گیا

سے سانس بھی آہستہ کرنا رک ہے بہت کام
 آفاق کے اس کارگر شیشہ گرمی کا
 اس باغ کے ہر گل سے چپک جاتی ہیں آنکھیں
 مشکل بنی ہے آن کے صاحب نظراں کو
 سرسری تم جہان سے گزرے

ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

یہ اور ان ایسے لا تعداد اشعار میں میر ایک متحرک، زندہ، حسرت و یاس میں ڈوبا اور کسک کی زد پر کھڑا
 ہوا انسان بن کر نمودار ہوا ہے کہیں بھی اس نے زندگی کی نیرنگیوں کو تیا گنے کی خواہش کا اظہار نہیں کیا بلکہ اگر کہا
 ہے تو بار بار فقط اتنا کہ افسوس یہ ہنستا ہنستا گھر اُڑ گیا، میں نے اسے بار بار بسایا لیکن یہ آباد نہ ہو سکا کاش
 آباد ہو سکتا! مگر عزیز ختم ہو گئی کاش ختم نہ ہوتی وغیرہ۔ میر کے ہاں کہیں بھی بندھنوں کو توڑنے کا عزم ابھر
 نہیں سکا جو صوفیانہ تصورات کے سلسلے میں پہلے اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے اگر میر کے ہاں کہیں
 کہیں صوفیانہ تصورات کا اظہار ہوا ہے تو اسے میر کا ایک بنیادی میلان قرار دینا سمجھنا غلطی ہے۔ البتہ
 یہ کہنا کہ میر ایک بُت پرست کی طرح اشیاء سے چٹا ہوا ہے، درست نہیں اور یہ اس لیے کہ میر کے ہاں ارتقاء
 وجود میں آیا ہے اور اس نے جگہ جگہ بُت پرستی کے مرحلے کو عبور کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل نے دکن سے پوجا کی روایت ورثے کے طور پر حاصل کی تھی اور اگر دہلی میں صوفیانہ
 تصورات کی روش تو انا نہ ہوتی، تو غزل کے لیے بُت پرستی کے مدارج سے آگے بڑھنا بہت مشکل ہو جاتا
 لیکن تصوف نے بُت کی پوجا کو ترک کر کے ایک ارفع منزل کا جو تصور پیش کیا، اس نے اردو غزل
 کو یقیناً متحرک سے آشنا کر دیا۔ تاہم چونکہ ہندوستان کی فضا میں بُت پرستی کا رجحان عام طور سے بہت توانا
 تھا، اس لیے ٹھراؤ اور سکون کے ادوار میں اس کے نقوش بہت شوخ ہو جاتے تھے مثال کے طور پر لکھنؤ
 کی فضا ایک ٹھہری ہوئی جنت سے مشابہ تھی، چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں سراپا نگاری کی روش اور ارضی مظاہر
 کو پوجنے کا رجحان عام طور سے پیدا ہوا اور اس میں تصوف کے نظریات کی بہت کم آمیزش ہوئی تاہم مصحفی
 اور آتش مشتکیات کے ذمے میں ضرور شامل ہیں۔

ان میں سے مصحفی کے ہاں کم لیکن ان کے شاگرد آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کا زور زیادہ ہے پھر لطیف

کی بات یہ ہے کہ آتش نے محض علمی یا ذہنی سطح پر ان تصورات کو قبول کر کے پیش نہیں کیا بلکہ ان میں جذبہ ہو کر اور انہیں اپنی شخصیت کا جز بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں کچھ تربیت کا حصہ بھی ضرور ہوگا کیوں کہ وہ دہلی کے ایک ایسے خاندان سے متعلق تھا جس میں نقسوف اور درویشی ایک ورثے کے طور پر موجود تھی تاہم اس کی بنیاد آتش کی اپنی شخصیت قلندرانہ بنیہ نیازی اور استغنا کا بھی ہاتھ ضرور تھا۔ مثلاً اس کے والد ماجد شجاع الدولہ کے عہد میں دہلی سے فیض آباد آئے تھے اور اس لیے آتش کی رگوں میں وہ خون دوڑ رہا تھا جس نے دہلی کی فضا سے حریت حاصل کی تھی۔ آتش کے ہاں داخلیت پسندی کا رجحان براہِ راست خون کے اس رشتے کے باعث تھا۔ پھر آتش کا اسی بچپن ہی تھا کہ اس کے والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور وہ آوارہ مزاج ہو گیا۔ جوان ہونے پر فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلا آیا۔ گویا متحرک خون کے عمارت خون اور آوارہ مزاجی نے بھی آتش کی شخصیت کی تعمیر کی اور اس میں بندھنوں کو توڑنے کے اس رجحان کو پیدا کیا جو نقسوف کے تصورات کو ہمیز لگانے میں مدد ثابت ہوا۔ لکھنؤ کی فضا میں خارجیت کا عام رجحان موجود تھا لیکن یہ خارجیت ماحول کا عکس تھی۔ اس کے برخلاف آتش کے ہاں خارجی زندگی کی طرف جست بھرے کی جو روش پیدا ہوئی وہ اس کے داخلی رجحان کے باعث تھی۔ گویا آتش کے ہاں دہلی کی داخلیت پسندی اور لکھنؤ کی خارجیت پسندی کا ایک دلکش امتزاج رونما ہوا اور آتش نے ذات سے کائنات کی معرفت وہ جست بھری جو نقسوف کا ایک بنیادی وصف ہے۔ لکھنؤ کے شعرائے محض خارجی زندگی کی عکاسی تک خود کو محدود رکھا تھا، درحقیقت خارجی زندگی میں اشیاء سے وابستگی، جُست پرتی اور انفعالیات کا دور دورہ تھا۔ اس لیے ان کی غزل بھی کسی داخلی تصادم سے بیگانہ ہی رہتی۔ اس کے برعکس آتش کے اندر گرم خون رواں دواں تھا اور اس لیے جب اس نے خارجی ماحول کی طرف قدم بڑھائے تو وہ قدرتی طور پر اس سے تصادم ہو گیا جس کے نتیجے میں آتش کی غزل نے اس جوہرِ خاص کی نمائندگی کی جسے ڈاکٹر فیصل الرحمان اعظمی نے "سپاہیانہ مزاج" سے موسوم کیا ہے۔ بہر حال آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کی منواکتسابی نوعیت کی ہرگز نہیں تھی بلکہ اس میں داخلی تموج اور زاوہ روی کے رجحان کا بھی ہاتھ تھا۔ آتش کے اس قبیل کے اشعار کہ

جباب آسایں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا

نہایت علم ہے اس قطرے کو دریا کی عبدائی کا

نقش صورت کو شاگرد آشنا معنی کا ہو

قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے حاصل ہو گیا

صوفیانہ فکر کے غائب ہیں، ہم اس کے ہاں درویشی کا وہ مسک خاص طور پر نمایاں ہے جس نے اس کی شخصیت کے

استغناء سے جنم لیا تھا اور جو عرفان ذات کے سلسلے میں ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاہ

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتر سے

ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

اگر میں خاک بھی ہوں گا تو آتش گرد باد آسا

رکے گی بجھ کو سر گشتہ کسی کی آرزو پر سون

میری طرح سے مدد مہر بھی ہیں آوارہ

کسی جلیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے

ہمت مراد نے آتش کیا ہے بے نیاز

جاننا ہوں میں گدا سلطان ہفت اقلیم کو

شادی نہیں قبول مجھے علم قبول ہے

میری خوشی سے تنگ میرا ہیرا ہن نہ ہو

غزل میں صوفیانہ تصورات کی آمیزش اس دور کے آخری شاعر غالب کے ہاں بہت توانا ہے لیکن

غالب کے ہاں صوفیانہ مسک مفقود بالذات نہیں بے شک اس کی غزل میں تصوف کے رموز و نکات عام

طور سے بیان ہوئے ہیں لیکن یہ سب کچھ ایک بے قرار اور محتبس طبیعت کا رد عمل ہے، غالب نردان حاصل

کرنے کے لیے تصوف کی طرف مائل نہیں ہوا بلکہ کائنات کے عقدہ لائیل کے پیش نظر اس کی طبیعت علی سی

گئی ہے اور اس نے اسے حل کرنے کی دھن میں تصوف کے نظریات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے وہ صوفی ہرگز نہیں البتہ

تصوف کو ایک حربے کے طور پر ضرور استعمال کرتا ہے۔ گویا تصوف کی طرف اس کا جھکاؤ زیادہ تر طالب علمانہ اور

کاروباری ہے۔ خود بھی کہتا ہے۔

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم دلی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

دراصل غالب کے ہاں تصوف کے انکار کا بیان لحظہ بھر کے لیے زندگی کی عام مادی

سطح سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں کہیں کہ وہ دوسرے ہی لمحہ میں دوبارہ اس

مادی سطح پر آجاتا ہے۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے اسان لیکن پھر بھی کم نکلے

غائب کے ہاں بُت پرستی کی سطح سے اوپر اٹھنے اور پھر دوبارہ اس سطح پر ایک ارفع تر کیفیت سے ملو ہو کر آنے کا عمل خاص نمایاں ہے۔ غائب بجائے خود ایک استعارہ ہے۔ وہ جذبے سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے اور تخیل کی ایک جُست سی بھر کر دوبارہ جذبے کی سطح پر آجاتا ہے۔ اس جست میں اس کے فلسفیانہ افکار بالخصوص صوفیانہ تصورات نے ایک اہم خدمت سرانجام دی ہے۔ غائب کے ہاں یہ صورتِ عالی شعری داخلی صورت گری تک محدود نہیں بلکہ اس نے اس کے سارے کلام کا بھی احاطہ کیا ہے۔ چنانچہ غائب ایک مجرورِ افسردہ کے روپ میں ابھرا ہوا نظر آتا ہے خلیفہ عبدالحکیم نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ غائب کے ہاں مست کر دیئے والی وحدت الوجود بھی ہے۔ اس کے منطقی نتائج بھی ہیں۔ ہوس پرستی کی عاشقی بھی ہے، عشقِ حقیقی کی تمنا بھی ہے، اگلے آرزوؤں کا طوفان بھی ہے، ہر طرح کے جذبات کا طوفان بھی ہے، بقولِ خود برق کی عبادت بھی کرتا ہے لیکن حاصلِ سوختن کا انوس بھی ہے۔ ہر قسم کی تباہی اور ہر قسم کے عشق سے مضطرب رہتا ہے لیکن منکر ہونے کی حیثیت سے سوز و گداز اور اضطراب کی مابینیت پر غور بھی کرتا ہے۔

غائب مزاج بھی صوفی نہیں ہے۔ تیر کی طرح وہ بھی اس مادی زندگی سے بے پناہ افسوس رکھتا ہے اور اس کی شخصیت میں جذبے کا ایک نمایاں عنصر موجود ہے تاہم تیر کی طرح اس نے ایک عارضی ذہنی جست کے لیے تصوف کا سہارا بھی لیا ہے لیکن تیر اور غائب میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ تیر کی شخصیت میں انفعالییت ہے جس کے باعث اس کی غزل میں کسک سی پیدا ہو گئی ہے جب کہ غائب کے ہاں شخصیت کی توانائی اور مردانہ پن نے احساسِ مزاج کو جنم دیا ہے اور وہ آنسوؤں میں مسکراتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آنسو اور تبسم، جذبہ اور تخیل، زمین اور آسمان کے اسی متوازن استوازن سے غائب کی غزل عبارت ہے یہ ثنویت خود غائب کی شخصیت کا ایک جزو لا ینفک بھی ہے اور اس لیے جب یہ غزل کی ثنویت سے ہم آہنگ ہوئی ہے تو اس کے نتیجے میں ایسے اشعار تخلیق ہوئے ہیں جو غزل کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتے ہیں۔

اس دور کی اردو غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے، عشق! اپنی ابتدائی صورت میں عشق جذبے کے راہبانہ اظہار کی ایک صورت اور گوشت پرست کی ایک خاص ہستی کا طاب ہے گویا ابتداً عشق خالص بُت پرستی کے

روپ میں ابھرتا ہے لیکن غزل کے مخصوص مزاج کے زیر اثر بُت کے بحر سے لفظ بحر کے لیے باہر آ کر دوبارہ بُت کے رد و رد آ کر ہوتا ہے لیکن اس لمحاتی آواز خرابی کے عمل میں اس نے اپنی بوجھل کینہی کو اتار پھینکا ہے۔ محبت پتھر کے ٹکڑے میں ارفیع یا خیالی محبوب کا پرتو دیکھتی ہے اور یوں تجسیم کے باد صفت اس میں تجرید کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ محبت محض مادی سطح پر نہیں رہتی بلکہ ارتقاع پا کر ایک لطیف ترکیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ عمل مادہ کے برقی توانائی میں تبدیل ہونے کی صورت سے مشابہ ہے یعنی اس میں بُت ایک روحانی جست کے لیے دیے کا کام دیتا ہے۔ اپنی انتہا میں یہ عشق، حسن محبوب کے بجائے خالص حسن کو اپنی منزل قرار دے لیتا ہے۔ تصوف میں عشق حقیقی کا یہی چلن ہے کہ یہ ذرے ذرے میں انسانی وابدی محبوب کا پرتو دیکھتا ہے۔ یہی حال غزل کے عاشق کا ہے کہ وہ بتوں کو سامنے بٹھا کر کسی مثالی محبوب کو پوجتا ہے نتیجتاً اس نے نہ صرف بُت میں خدا اور مادہ میں تمہیل کا پرتو دیکھا ہے بلکہ اسے محبوب کے جہانی خدو خال میں بھی یکسانیت اور عوالمیت نظر آتی ہے۔

وکی سے لے کر غائب تک اردو غزل میں عشق کا یہ انداز خاصا نمایاں ہے اور کوئی دور کی بُت پرستی سے ایک جدا کیفیت رکھتا ہے لیکن اس دور کے عشق کی دو سطحیں ہیں۔ پہلی وہ جس میں عشق نے مادی سطح پر محبوب کو ایک مثالی حیثیت میں متبدل کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں محبوب کے خدو خال میں زمانے کے مقبول عام محبوب کے خدو خال ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں اور اس کے نتیجے میں تقریباً تمام غزل گو شعرا کا محبوب، لباس اور چلیے کے اعتبار سے نہیں بلکہ عادات و اطوار کے ضمن میں بھی ایک خاص نمونے ہی کی نقل معلوم ہوتا ہے۔ اشعار ہویں صدی کی اردو غزل کو لیتے ہیں اس زمانے میں اگرچہ منسل بادشاہت زوال پذیر ہو گئی تھی تاہم بادشاہت کا عام تصور اسی طرح توانا تھا اور بادشاہ کی قوت کے نمائندے یعنی سپاہی کو بطور خاص اہمیت حاصل تھی لکھنؤ میں بانگلوں کے اقدامات اور سارے ملک میں پیشہ و سپاہی کی مانگ اور اہمیت نے ہیر و کی صفات کو ایک بڑی حد تک سپاہی میں مرکوز کر دیا تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو عوام ایسے بادشاہ پر جان چھڑ گئے کہ تیار تھے جو ان کے جان و مال کی حفاظت کرتا اور دوسری طرف اپنے تحفظ کے لیے بار بار سپاہی کی طرف دیکھتے تھے چونکہ غزل شخصی محبوب میں مثالی محبوب کا پرتو دیکھتی ہے اس لیے اس دور کی اردو غزل کا محبوب بھی بادشاہ یا سپاہی کی صفات ہی کا حامل بن کر نمودار ہوا۔ اس محبوب تک رسائی اتنی ہی مشکل ہے جتنی بادشاہ تک ابھر اس رسائی کے راستے میں رقیب بادشاہ کا مصاحب، سینہ مانے کھر نظر آتا ہے۔ دوسری طرف خود بادشاہ عام طور سے ایک بے نیاز چہن چہیں، مغرور اور ظالم ہوتی ہے اور اس کا نمائندہ یعنی سپاہی مختلف آلات حرب سے لیس ہے۔ چنانچہ خود غزل کے محبوب میں نہ صرف یہ صفات جمع کی گئی ہیں بلکہ غزل گو شعرا نے بالعموم محبوب کے خدو خال کو بھی مختلف آلات حرب ہی سے تشبیہ دی ہے۔

ہر زخمِ جگر دادِ محشر ہے ہمارا
انسان طلب ہے تری بیداد گری کا
(میر)

اوروں کی دید بازیاں نظروں میں ٹالیاں
دیکھا جو ہم نے اس کو تو آنکھیں نکالیاں
(صحفی)

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیریم کش کو
یہ غاش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا
پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فرج داری ہے
پھر دیا پارہ جگر نے سوال
ایک فریادِ آہ و زاری ہے
دل و شرکاء کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی رو بکاری ہے
(غائب)

کچ کچلاہ تیغ بکف چین بہ آبرو، بے باک
یا الہی یہ شنگار کہاں جاتا ہے
(فغان)

بہشکلا ہے وہ شنگر تیغ ادا کوں لے کر
سینے پہ عاشقوں کے اب فتح یاب ہوگا
(دلی)

یار کا فحج کو اس سبب ڈر ہے
شوخی ظالم ہے اور شنگر نہیں ہے
(شاہ حاتم)

جب خیال آتا ہے اس دل میں ترے اظہار کا
سر نظر آتا نہیں دھڑپ مجھے دوچار کا
(سوتا)

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے ٹیک
بندہ زر خرید کے مانند
(میر)

کیا اس کے قتل جہاں اک نظر میں،
کسی نے نہ دیکھا تماشہ کسی کا
(مومن)

نا شکبا، مضطرب وقت ستم ہم کب نہ تھے
بے صروت بے وفا، مصروف کیں تو کب تھا
(الشام)

سرے سینے سے تیرا تیر جب اسے جنگجو نکلا
وہاں زخم سے خون ہو کے حرف آرزو نکلا
(ذوق)

اس دور میں محبوب کے خدو خاں میں ایک اور پیرد کے نقوش بھی موجود ہیں۔ یہ پیرد ہے۔ طوائف اس زمانے کے ذہن نے جہاں فکری اور سیاسی سطح پر بادشاہ اور اس کے سپاہی کو اپنا پیرد بنایا تھا۔ وہاں نفسیاتی سطح پر (فرار کے جذبے کے تحت) وہ طوائف کو مرکز نگاہ بنانے پر مجبور ہو گیا تھا۔ بے شک غالب کے بعد دراع، حسرت اور دوسرے شعرا کے ہاں طوائف کی یہ مرکزی حیثیت اور بھی ابھرا آئی تاہم غزل کے اس دوسرے دور میں بھی طوائف پرستی کا تصور عام طور سے موجود تھا۔ محبوب کے خدو خاں میں طوائف کی جھلک پیش کرنے کی یہ روش ان چند مثالوں سے واضح ہو کے گی۔

بات کہنے میں لگایاں دے ہے

سنتے ہو میرے پیر زباں کی ادا

(میر)

ہاں میں کچھ ہے، بند میں ٹوٹے، کان میں ٹیڑھا بال ہے
 حرکت ہم پہچان گئے کچھ، دال میں کالا کلاب ہے
 کیا بات کوئی اس بُتِ عیار کی ہے
 بولے ہے جو ہم سے تو اشعارت کیں در
 (جرات)

جو کوئی آدے ہے نزدیک ہی بیٹھے ترے
 ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں
 (میر حسن)

کسی کو گزنی تقریر سے اپنے لگا رکھا
 کسی کو منہ چپا کر نئی آواز سے مارا
 (مصطفیٰ)

منطور دوستی جو تمہیں ہے ہر ایک سے
 اچھا تو کیا مضافۃً انشاء سے کہیں سہی
 (انشاء)

واں گیا بھی میں تو ان کی گائیوں کا کیا جواب
 یاد تھیں جتنی دعائیں صرتِ دریاں ہو گئیں
 (غالب)

غزل کے عشق کی دوسری سطح وہ ہے جہاں اس نے بت میں محض زمانے کے مقبول عام محبوب کا پر تو نہیں دیکھا
 بلکہ اس مثالی محبوب کا ہیونے بھی دیکھا ہے جو شاعر کے تخیل کی پیداوار تھا۔ بُت کو عبور کرنے کا یہ عمل اس دور کی غزل
 میں بہت عام ہے اور اس کے نتیجے میں جہاں محبوب تکمیلِ حسن کا نمونہ بن کر آتا ہے، وہاں خود عاشق بھی اپنے فطری ترنگ
 اور آوارہ خرامی کے میلان کو سطح پرے آتا ہے۔ لیکن کچھ زیادہ عمر گزرنے نہیں پاتا کہ گوشت پرست کے محبوب کی
 جملہ صفات کو محض ایک لفظ حسن سے موسوم کر دیا جاتا ہے اور عاشق اپنے ارضی بکیر سے دست کش ہو کر محبوبوں
 کے سہل میں دھل جاتا ہے اس لیے غزل میں حسن اور عشق کی تجریدی حیثیت نمایاں ہے اور شاعر نے انہیں ربیم

معرفتِ دقت بھی عام طور سے تمیہات ہی کا سہارا لیا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کسی مخصوص ہستی کا ذکر نہیں کر رہا بلکہ حسن یا عشق کو علامتوں کی زبان میں پیش کر رہا ہے۔ مثلاً حسن کو میلے، زلیخا یا شیریں کے ذکر سے واضح کرنا یا عشق کے لیے قیس، فریاد وغیرہ کی تمیہات کو استعمال کرنا اور اصل حسن اور عشق کی تجربہ دہی صورت کو ارضی لہجے میں پیش کرنے ہی کی ایک کاوش ہے۔ تشبیہ یا استعارے نے اس سلسلے میں غزل گو شاعر کی بہت مدد کی ہے کہ یہ ارضی وجود کو عجب کرتا اور بوجھل جذبے کو لطیف اور رازِ کیفیت میں مبدل کر دیتا ہے۔ تاہم غزل طلب بات یہ ہے کہ غزل میں حسن اور عشق کا یہ تجربہ دہی رنگ اپنی ارضی بنیاد سے منقطع نہیں ہوتا۔ یعنی تخیل جذبے کی اساس پر ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غزل کے عشق میں تاثیر و تاثر کا عمل اور شخصی تجربے کی باس باقی نہ رہتی، لیکن غزل مزاجاً فرد کے تجربے میں آفاقی رنگ پیدا کرنے اور جذبے کو تہذیب سے آشنا کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ چنانچہ اس میں ربطِ باہم کا وہ عمل سداً موجود رہتا ہے جو فرد اور سوسائٹی اور جزو اور کل کے ربطِ باہم کی ایک صورت ہے۔ اگر دو غزل کے اس دور میں عشق کی کیفیت بہت نمایاں ہے۔ تصوف کے نظریات نے بالخصوص عشق کے اس تجربہ دہی روپ کو نکھارا ہے۔ غزل تصوف عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف صوفی کی پیش قدمی کو سامنے لاتا ہے غزل میں حسن اور عشق کی تہذیب کا یہ عمل ان چند نمونوں سے واضح ہو سکتا ہے۔

تجربہ لب کی صفت لعل بدخشاں سے کہوں گا

جادو ہے ترے نین غزالاں سے کہوں گا

(علی)

نہیں ہے تاب مجھے تیرے سامنے جاناں

کہاں سراج کہاں آفتاب عالم تاب

(سراج)

میر ان نیم باز آنکھوں میں

سداستی مستی شراب کی سی ہے

(میر)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا

سافر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سودا)

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک غایت کی نظر ہونے تک

(غالب)

اب اشعار میں محبوب کے حسن کی تعریف کی گئی ہے لیکن ایک توصیف کے اعتبار سے یہ حسن مثالی ہے
دوسرے تشبیہ استعارے کا سہارا لے کر شاعر نے اس حسن کی بوجھل اور دم روکنے والی کیفیت کو ارفع اور سبک سدا
بنادیا ہے مثلاً یہ کہنے کے بجائے کہ محبوب کے ہونٹ سرخ ہیں، چہرہ روشنی اور آنکھیں دل کش ہیں شاعر نے لعل بڑشا
آفتاب اور شراب سے انہیں تشبیہ دے کر ایک ایسی ارفع اور لطیف کیفیت پیدا کی ہے جو غزل کے بنیادی
مزاج سے منسوب ہے۔ اب یہ اشعار دیکھئے جو عشق کے عکاس ہیں اور جن میں محبت کا بوجھل جذبہ ظہور کر رہا ہے، مگر یہ انہماک
میں دھل گیا ہے:

چلی سمت غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا چل گیا
مگر ایک شاخ نہال علم جسے دل کیوں سوہری رہی
کیا خاک آتش عشق نے دل بے لڑائے سراج کو
نہ خطرہ رہا نہ عذر رہا جو رہی سو بے خبری رہی
(سراج)

اے درد رفتہ رفتہ کیا آپ کو بھی گم
اس راہ میں چلا تھا میں کس کے سراغ کو
(درد)

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

چھاتی جلا کر ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جاننے کہ کیا ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں مگر ہاں
بیٹے ہیں جیسے کوئی دل کو ملا کر ہے (میر)

عشق کب تک آگ سینے میں مرے بھڑکانے لگا
 راکھ تو میں ہو چکا کیا خاک اب سنگانے لگا
 (میر حسن)

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں
 لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا
 (آتش)

زیاں ہے عشق میں ہم خود بھی جانتے ہیں مگر
 معاملہ ہی کیا ہو اگر زیاں کے لیے
 (شیفتہ)

ہے عشق کی منزل میں یہ حال اپنا کہ جیسے
 لٹ جاتے کسی راہ میں سماں کسی کا
 (ظفر)

لے گئی عشق کی ہدایت ذوق
 اُس سر سے سب نہایتوں سے پرے
 بیانِ دردِ محبت جو ہو تو کیوں کر ہو
 زباں نہ دل کے لیے ہے نہ دل زبان کیلئے
 (ذوق)

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
 آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے
 ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
 کچھ ہماری خبر نہیں آتی،
 مستانِ طے کردوں ہوں روِ دادی خیال
 تہا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

عشق پر نور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
 کہ لگائے دنگے اور بجائے نہ بنے
 (غالب)

یہاں اس سلسلے دور کی غزل کے عشقیہ مضامین میں تعلیمات کا اشتعال تو یہ اس قدر جام ہے کہ شعر کا معمولی طالب علم بھی اشعار کے حوالے کے بغیر ہی بات کی تک پہنچ سکتا ہے۔

اس دور کی اردو غزل کا آخری اہم موضوع ہے۔ آزادہ روی۔ یہ آزادہ روی محض ایک عارضی ہیجان کی صورت میں ابھرتی ہے۔ تاہم لغتوں اور عشق کے میدان میں بھی اس عارضی ہیجان ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے اس کا اصل محرک ہیراگ کی وہ کیفیت ہے جو ماحول سے فرد کی ناآسودگی کی پیداوار ہے۔ یکایک فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کے پاس دل طرف ایجاد طاری ہے ہر شے کھوکھلی ہو گئی ہے اور خون کی روانی ختم ہو گئی ہے۔ وہ اس ٹھہری ہوئی فضا سے باہر نکل کر سانس لینے کی کوشش کرتا ہے اور یوں اس کا دل رجحان انفرادیت و وجود میں آتا ہے جسے ماں اور بچے کی تمثیل میں بچے کے عارضی تحریک سے موسوم کیا گیا تھا۔ یہ بغاوت و حاصل مادی زندگی (جنگل اور ماں کی دنیا) سے دُرا حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے یا فلسفے کی زبان میں یوں کہیں گے کہ اس کے تحت انسان لمحے کی قید سے رہائی پانے کی کوشش کرتا اور تمثیل کی وسعتوں میں تحریک ہو جاتا ہے۔ لیکن آزادی اپنی مکمل ترین صورت میں محض ایک واحد ہے اور زندگی کے اظہار کے لیے قید و بند کی صورت ضروری ہے۔ چنانچہ انسان اس عارضی آوارہ خرابی کے بعد دوبارہ اپنے زندان کو مرسکتا ہے لیکن چونکہ آوارہ خرابی کے عمل نے اسے ایک بلند تر سطح عطا کر دی ہے اس لیے اب وہ لمحے کو پھیل کر اپنی سطح تک کشادہ بھی کر لیتا ہے۔ یوں تہذیب کا عمل جاری رہتا ہے۔

معاشرے کی سطح پر یہ بغاوت، سوسائٹی کے فرسودہ مضابط اور میکانیکی اندازِ نظر کے غلات ایک واضح انحراف کی صورت میں ابھرتی ہے اور غزل کا شاعر بچے کی طرح ماں کے نظام سے لحظہ بھر کے لیے منتقل ہونے کی آرزو کرتا ہے۔ حضرت ابراہیم کو جب آثر کی خالص مادی فضا میں دم نہ کئے کا احساس ہوا تھا تو انسانوں نے اس شہر میں کھوپڑیاں بچھائی ہیں۔ غزل کا شاعر سوسائٹی کی ٹھہری ہوئی فضا کو الوداع کہتا ہے لیکن یہاں سے نکل کر خیال کے صحرائے کھونٹیں جاتا ہے۔ بلکہ صحرائے یاتر کے بعد حضرت عیسیٰ کی طرح واپس آتا اور سوسائٹی کو ادنیٰ اٹھا کر ایک بلند تر سنگھاس پر فائز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ غزل میں سفر کی خواہش اور آوارہ خرابی کا رجحان ہی موجود نہیں بلکہ شاعر نے سوسائٹی کے ان قواعد و مضابط کا مضحکہ بھی اڑایا ہے جو اسے آگے بڑھنے سے روکتے ہیں۔

غزل کے اس دوسرے دور میں سارا ہندوستان ایک ایسے زندان کی طرح تھا جس کے تالے زنجب آلود ہو چکے تھے۔ اذبان پر بے حسی طاری تھی۔ چپٹے اور پیٹنے کا رجحان قوی تھا۔ اعلیٰ قدریں رد و زوال تھیں اور رسوم کی زنجیریں منہائے مقصود قرار پا چکی تھیں۔ مذہب محض بت پرستی تک محدود ہو چکا تھا اور بیاکاری نے ہر شے پر تسلط قائم کر لیا تھا۔ اس دم رد کئے والی نفا سے اردو غزل نے نجات حاصل کرنے کی جو کوشش کی وہ غزل کے اس تیسرے بڑے رجحان یعنی آزاد روی کی صورت میں اُبھا کر ہوئی یہ چند اشعار اس امر کو ثابت کرتے ہیں:-

لے کر ازل سے کتابہ ابد ایک آن ہے
گر دریاں حساب نہ ہو ماہ و سال کا
کیا ہیں کام ان گلوں سے صبا
ایک دم آئے ادھر، اور دھر چلے
(درد)

سمجھ کے رکھو قدم دشتِ غار میں مخزن
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے
جب اس چمن سے پھوٹ کے ہم آئیناں چلے
اک ہم صیغہ نے بھی نہ دیکھا کہاں چلے
(سودا)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان
مشتِ غبارے کے صبا نے اٹا دیا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
فقرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دُعا کر چلے
(میر)

اتنا معلوم تو ہوتا ہے کہ جاتا ہوں کہیں
کوئی ہے مجھ میں گر مجھ سے لیے جاتا ہے مجھے
(میر حسن)

اسے شوقِ سفر اس کی خبر ہم کو بھی کرنا
مگریاں سے کوئی قافلہ جاتا ہو سفر کو
(مصحفی)

ہوئے دادمنی دشت مجھے مبارک تھی
دکھا سہے ہیں چمن کی یہ کیا بہار مجھے
(ذوق)

سفر ہے شرطِ مسافر فواز بہتر ہے
ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہو گئی
پھر وہی پاؤں وہی خارِ معیناں ہوں گے
(مومن)

نہیں ہے رختِ عمر کہاں دیکھئے تھے
نے اتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
میں اور اک دشت کا ٹکڑا وہ دلِ دہشت کو ہے
عاقبت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا
(غالب)

لیکن جب اس دور کے غزل گو شاعر نے آزادہ ردی کے جذبے کے تحت قواعد و ضوابط کی سنگلاخ
کیفیتوں کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا تو اس کے ہاں ایک طنز پر انداز بھی پیدا ہو گیا:

ترحامنی یہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن پھوڑ دیں تو زشتہ دمنو کریں
(درد)

میر کے دین و مذہب کی اب پوچھتے کیا ہر ان پڑھ تو
نقشو کینچا، دیر میں بیٹا گب کا ترک اسلام کیا
(میر)

کعبہ اگرچہ ٹٹا تو کیا جائے غم ہے شیخ
یہ قصیر دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
(سودا)

وہ شیفۃ کہ دھوم مٹی حضرت کے زہد کی
میں کیا کہوں کہ مات مجھے کس کے گھر ملے
(شیفۃ)

دریائے معاصی تنگ آبی سے ہوا خشک
میر اسیر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا
کہاں مینخانے کا دروازہ غائب اور کہاں واعظ
پرانا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
(غالب)

بہر حال آزاد روی کی یہ روش ایک ذہنی جست کی صورت میں ابھری ہے اور اس نے غزل کو
جذبے کی خالص ارضی لکنت سے اپنا قدم باہر نکالنے کی ترغیب دی ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی عطا ہے!

(۳)

وکی سے غالب تک کا دُردار دُرد و غزل کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اس میں اُردو غزل، گیت اور نظم دونوں کے تسلط سے آزاد ہے۔ گیت سے تو اس دور کے شعرا نے شعوری طور پر انحراف کیا۔ البتہ نظم سے متصادم ہونے کی انہیں ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔ چنانچہ اس سلسلے میں غزل ہی اُردو کی اہم ترین صنف ہے اور اسے اپنی بقا کے لیے خود کو کسی نئی صورتِ حال کے مطابق ڈھلنے کا فکر دامن گیر نہیں۔ پھر چونکہ اُردو غزل نے اپنی ساری روایت فارسی غزل سے مستعار لی تھی۔ اس لیے قدرتی طور پر اس نے تعلیمات، استعارات، تراکیب اور خیال کے خصوصی پیکر بھی ہیں۔ اسے مستعار لے لیے اور انہیں کام میں لاتی رہی۔ پھر انیسویں صدی کے آغاز ہی میں ہندوستان کی فضا میں انقلابی تبدیلیاں نمودار ہونا شروع ہو گئیں۔ اجنبی حکومت کے تسلط اور مغربی تہذیب اور ادب کے نفوذ نے اذہان کو متحرک کر دیا۔ تخیل ذات کا جذبہ بھی سطح پر آگیا اور ساری ہندوستانی قوم ذہنی طور پر بالکلیہ ہو گئی۔ انیسویں صدی کے ہندو اور مسلمان۔ دونوں کے ہاں ذہنی، سیاسی اور ثقافتی ابال کے شواہد ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کو پیش کرنے کے لئے غزل کے پامال حسی تصورات اور علامات ناکافی تھیں اور نئی فضا کشادگی اور وسعت کا تقاضا کر رہی تھی۔ اس تقاضے کا پہلا علمبردار غالب تھا کہ وہ اپنے بیاں کے لینے کچھ اور وسعت کا طالب ہونے کے ساتھ ساتھ غزل کے ظروف کی تنگ دامانی کا بھی شکوہ سنا تھا۔ پھر یہ بات صرف غالب تک ہی محدود نہ رہی بلکہ اس زمانے کے عام ادیبان بھی محسوس کرنے لگے کہ نئی صورتِ حال سے نپٹنے اور نئے سماجی اور احساسی شعور کو گرفت میں لینے کے لیے غزل اپنی رائج حیثیت میں قطعاً ناکافی تھی۔ چنانچہ عذرا کے بعد حبیب مولانا حالی نے "مختصر شعر و شاعری" لکھی اور غزل کے موضوعات میں لچک اور وسعت کا مطالبہ کیا تو اس کے پس پشت یہی بنیادی جذبہ کار فرما تھا اس سے بعض حلقوں میں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ غزل بجائے خود ایک کمزور صنف ہے اور اس کے مقابلے میں نظم کی اہمیت بدرجہا زیادہ ہے۔ لیکن یہ خیال اس لیے غلط تھا کہ نئے حالات میں تصور غزل کا نہیں بلکہ اس ایجاد کا تھا جو غزل میں نمودار ہو گیا تھا۔ اصل بات یہ تھی کہ اُردو غزل نے ڈیڑھ سو برس تک ایک خاص قسم کی

تعلیمات، استعارات اور علامات سے اظہارِ ذات کا کام لیا تھا اور اب زمانے کی ایک ہی کردہ ٹھٹھنے انہیں رنگ آلود اور فرسودہ قرار دے دیا تھا۔ حالی کو اس صورتِ حال کا شدید احساس ہوا اور اس نے غزل کی صنف پر نہیں بلکہ غزل کے اس تعلیدی اور میکانیکی انداز پر اعتراضات کیے جو انیسویں صدی میں عام ہو چکا تھا۔ لی الواقعہً اندازِ غزل کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ اسے ایک نازک صورتِ حال کے پیشِ نظر اپنی بقا کے لیے داخلی قوت اور لچک کو بروئے کار لانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب سے اقبل تک کے اس دور میں اردو غزل نے کس حد تک اپنی اس داخلی قوت کو استعمال کیا اور اپنی جگہ کے لیے خود کو کس حد تک ایک نئے پیکر میں ڈھانڈھ کر اس اقدام سے کہیں اس کا اصل مزاج مجروح تو نہیں ہوا؟

غزل کی اصلاح کی تحریک صرف حالی تک محدود نہیں تھی، اسماعیل میرٹھی، وحید الدین سلیم پانی پتی، شاد علی آبادی اور دوسرے شعرا کو بھی قدیم غزل کے میکانیکی انداز کا شدید احساس تھا تاہم اس سلسلے میں ادبیت کا درجہ بے شک حالی ہی کو حاصل ہے۔ حالی نے اس زمانے میں جدتِ ادبیت نامہ غزل جاری کیا اس کے متن سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں، البتہ اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ حالی نے اس کے ذریعے غزل کے صرف ایک خاص رنگ کو برتنے کی کوشش کی تھی، ایک ایسا رنگ جو ابتداءً تعلید، تتبع کا رنگ تھا اور جس نے غزل کو میکانیکی صورت سے رکھی تھی، غزل کے مزاج میں کوئی تبدیلی پیدا کرنا حالی کا مقصد ہرگز نہیں تھا مثلاً اس نے کھا کہ غزل میں لوازماتِ مردانہ و زنانہ کو ترک کرتے ہوئے افعال و صفات کو مذکر ہی استعمال کیا جائے، یہ بات غزل کے مزاج کے عین مطابق تھی کہ غزل کا محبوب تذکیر تالیف سے ماورائی ہے اور فعلِ مذکر کا استعمال اس کی اس تیسری حیثیت ہی کو خارج کرتا ہے۔ حالی کا یہ مشورہ غزل کے اس رجحان کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت غزل میں کنگھی چوٹی کے مضامین کا سیلاب آچکا تھا۔ اسی طرح حالی کا یہ خیال کہ غزل میں الفاظ کی علامتی خصوصیات کو اہمیت دی جائے غزل کے مزاج ہی کے مطابق تھا کہ غزل جس چیز کو مس کرتی ہے اس کی باطنی اور انفرادی حیثیت کو ختم کر کے اسے ایک عمومی اور علامتی رنگ میں تبدیل کر دیتی ہے۔ حالی کا یہ مشورہ بھی غزل کے اس کھنڈی انداز کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت ثقیل اور بوجھل الفاظ کو ان کی باطنی حیثیت میں استعمال کرنے کا رجحان عام ہو چکا تھا۔ دراصل حالی یہ ہرگز نہیں چاہتا تھا کہ غزل بحیثیت ایک صنف ختم ہو جائے بلکہ اسے زندہ رکھنے کے لیے وہ اس زمانے کے نئے موضوعات اور لمحے کو سمونے کا آرزو مند تھا تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس نے غزل کو بچانے کی اس دھن میں غزل کی داخلی قوت اور لچک پر اعتماد نہ کیا بلکہ شعری طعناں میں سنئے

موضوعات داخل کرنے اور اسے نظم کی سی وسعت حاصل کرنے کی کوشش کی غزل مزاجا کسی ایک موضوع یا ایک خاص ماحول کی عکاسی تک محدود نہیں۔ قدیم زمانے میں بھی اس نے عشق کے علاوہ زمانے کے مقبول رجحانات کو خود میں سمویا تھا تاہم اس نے اپنے مخصوص مزاج کے تحت ہر خیال بٹنے یا رجحان کو مس کرتے ہی اس کی ارضی اور محدود حیثیت کدیل کر اس میں ایک لمبی اور عالمگیر رنگ پیدا کیا تھا۔ یہی غزل کی بقا کا راز بھی تھا کہ اس نے کبھی خود کو کسی اور صنف شعر میں ضم ہونے کی مجازت نہیں دی۔ عذرا کے بعد جب ایک نئی شکر فضا وجود میں آئی اور معاشرے میں اصلاح کا جذبہ توانا ہوا، نیز سرسید احمد کی تحریک کے تحت اردو زبان میں وسعت کا مطالبہ عام ہوا تو قدرتی طور پر غزل کی اصلاح کا جہن بھی سطر پر آگیا اور اس سلسلے میں حالی نے غزل کرنے سے رھنمات اور نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں حرج قطعاً کوئی نہیں تھا کیوں کہ غزل کے لیے کوئی شے، موضوع یا رجحان ممنوع نہیں ہے، البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل نئی اشیاء اور موضوعات کی طرف پیش قدمی کرتے ہوئے اپنے مخصوص معرزیہ انداز کو بدلتے کار لاتی ہے، کسی اور صنف شعر کے مزاج کو نہیں اپناتی۔ حالی کو غزل کے اس مزاج کا علم تھا لیکن اصلاح کے ایک واضح مقصد کے زیر اثر جب اس نے غزل میں نئے مضامین کو داخل کرنا شروع کیا تو غزل کے مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکا اور یوں اس کے ہاں غزل اور نظم کا فرق مدغم پڑ گیا مثلاً حالی کا یہ خیال کہ غزل سلسل گورا جیسا جلنے ایک خطرناک قدم تھا کہ اس سے غزل کے شعری مخصوص انفرادیت کے ختم ہو جانے کا امکان تھا۔ چنانچہ یہی ہوا کہ خود حالی کی مسلسل غزلیں نظموں کی صورت اختیار کر گئیں اور ان میں غزل کے شعری ایک رنگ پر تاثیر حیثیت قائم نہ رہ سکی۔ خود کیجئے کو نظم کے شعر کے دو مصرعے سنگ مرمر کے ان دو ٹکڑوں کے مانند ہیں جو ایک ہزار سطر کو وجود میں لاتے ہیں جب کہ غزل کے شعر کے دو مصرعے زینے کے دو قدموں کی طرح ہیں اور ان میں سے ایک دوسرے سے بلند تر سطح پر قائم ہے۔ تنہا ہی جب غزل کے شعر کو پڑھتا ہے تو ان دو تون قدموں کے درمیانی خلا کو عبور کرنے کے لیے اپنا پارل اور کھٹاٹا ہے یہی جست غزل کے شعر سے جمائیاتی حظ کی تفصیل کا موجب بھی ہے لیکن جب غزل کے اس خاص طریق کار کو ملحوظ نہ رکھا جائے تو شعری انفرادی حیثیت مجروح ہو جاتی ہے۔ حالی کی مسلسل غزلوں میں شعری انفرادیت مجروح ہوئی اور اس سے انکار مشکل ہے مثلاً یہ اشعار لیجئے۔

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا	جس گھر سے سراٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
ابراہیم سے ترساں، احزاب تجھ سے لرزاں	عجز زد یہ تیری آیا اس کو گلا کے چھوڑا
فرہاد کو کہن کی لی موت نے جان شیریں	اور قلیس کا سری کو معنوں بنا کے چھوڑا

اک دسترس سے تیری حالتی بچا ہوا تھا اس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

یا

خیر ہے اسے فلک کہ چار طرف چل رہی ہیں ہوائیں کچھ ناساز
رنگ بدلا ہوا ہے عالم کا ہیں رگر گوں زمانے کے انداز
ہوتے جاتے ہیں زور مند ضعیف جتے جاتے ہیں مبتل متنازع
دشمنوں کے ہیں دوست خود جاسوں اور یاروں کے یار ہیں غلام
ہوگا انجام دیکھئے کیا کچھ ہے چہ آشوب جب کہ یہ آغاز

یہ اشعار غزل کی ہیئت کے تابع تو ضرور ہیں لیکن مزاج غزل کے اشعار سے بہت مختلف ہیں بلکہ اگر ایسی غزلوں پر کوئی عنوان چسپاں کر دیا جائے تو انہیں بڑی آسانی سے نظم کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے غزل کے افق کو وسیع کرنے اور نئے موضوعات کو غزل میں داخل کرنے کی یہ کاوش اس لحاظ سے تو قابلِ تعریف ضرور تھی کہ اس نے غزل کے جدید آہنگ کے لیے راہ ہموار کی لیکن خود حالی اس نئی تبدیلی کو رائج کرتے وقت غزل کے اصل مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکا۔ چنانچہ اس کی اس قسم کی غزلیں غزل کی باس سے بیگانہ اور اس کے مخصوص اثر سے تہی ہیں۔

کچھ ہی حال ان اخلاقی مضامین کا بھی تھا۔ جنہیں حالی نے غزل میں سمونے کی کوشش کی۔ دراصل یہ دور انجناد اور ٹھنڈے کے خلاف ایک شدید ذہنی رد عمل کا دور تھا۔ کئی سو برس کی فرسودگی اور میکائیلی انگلاند نے مسلمانوں کو برجستہ القوام روایت کی ریخروں میں جکڑ دیا تھا اور ان میں تحریک ناپید ہو گیا تھا۔ پھر غدار اور غدر کے بعد انگریزی تہذیب کے اثرات نے ان میں ایک لہری دوڑا دی۔ اس سے ذرا قبل سید احمد بریلوی اور دوسرے اکابر نے انہیں ذہنی تبدیلی کے لیے تیار بھی کر دیا تھا۔ ایسے میں جو کل اور ردِ کل کا سلسلہ شروع ہوا اس نے نہ صرف مسلمانوں کے مذہبی میلانات بلکہ علم و ادب کے عام رجحانات میں بھی ایک انقلاب سا پیدا کر دیا۔ اس انقلاب کو لانے والے وہ قومی رہنما اور رہبر تھے جن میں سے بعض تو مسلمانوں کو نئی صورت حال سے فوری طور پر ہم آہنگ ہونے کی تلقین کرتے تھے اور بعض کتنے تھے کہ اتنی تیزی سے نہ چلو، ایسا نہ ہو کہ تم اپنی روایت ہی سے منقطع ہو جاؤ۔ ان دونوں تحریکوں کے علمبرداروں میں سر سید احمد خان، حالی، شبلی، ثمر، نذیر احمد، اسماعیل میرٹھی، اکبر الہ آبادی، سجاد حسین اور درجنوں دوسرے اصحاب شامل تھے۔ بیسویں صدی میں ناسی تحریک نے اقبال، ظفر علی خان، ابوالکلام آزاد اور بعض دوسرے

اکابر پیدا کیے جن کے ہاں خطابت کا لہجہ قوی اور آواز کا گھبر بن نمایاں تھا۔ تلقین اور تخطیب کا یہ انداز اس قدر پراس
ور و بیض تھا کہ حاکم اور اس کے ہم نواؤں نے غزل کی کو بھی اخلاقی مضامین کو محض دودھ کے لیے آنکھ کا رہانے کی
کوشش کی اور اگرچہ یہ ایک عجیب بات ہے کہ حاکم اپنا شمار میں واعظ اور زاہد کے انداز تخطیب پر چوٹ کر جاتے
تھے۔ تاہم وہ خود غزل کے ذریعے اسی طریق کار کو اپناتے چلے گئے مثال کے طور پر حاکم کے یہ
اشعار دیکھئے:

ہو نہا پیر جس ملک میں اتفاق میں آبادیاں وال کی ویرانیاں
قوم کا حاکم پنا ہے محال تم نے رو رو سب کو روایا حبث
بڑھاؤ نہ آپس میں ملت نیاہ مبادا کہ ہو جائے نفرت نیاہ
خود بڑا بن کر دکھاؤ آپ کو باپ دادا کی بڑائی ہو مچکی
اب ایسے اشعار کو غزل کے اشعار کہنا کہاں تک جائز ہے!

اُردو غزل کے لیے حاکم کا دور ایک عجیب امتحان کا دور تھا ایک طرف تو یہ خطرہ تھا کہ اگر غزل اپنی پرانی ڈھ
پر قائم رہی اور برسوں کے پامال اور فرسودہ حسی تصویرت اور سانچوں کو استعمال کرتی رہی تو خود بخود ختم ہو جائے گی۔ اس
لیے یہ ضروری تھا کہ اسے اس گڑھے سے باہر نکالا جائے۔ حاکم کی حیا یہ ہے کہ اسے سب سے پہلے اس صورت حال
احساس ہوا۔ دوسری طرف جب غزل کے کافی شعوری طور پر کشادگی اور اس میں مسلسل مضامین نیز اخلاقی سیما
اور عمرانی نظریات کو سمونے کی کوشش کی گئی تو اس کے ڈانڈے نظم سے جاملے اور یہ خطرہ پیدا ہو گیا کہ کہیں غزل، نیا
میں ختم ہو کر نہ رہ جائے، غزل کے مسئلے میں حاکم کا یہ سارا دور ایک گونگہ کا دور تھا اور اس بات سے انکار مشکل ہے
کہ اس صورت حال نے جہاں غزل کو نقصان پہنچا وہاں غزل کے مستقبل کو روشن کرنے میں ایک نمایاں کردار
ادا کیا۔ اس طور کہ غزل میں نہ صرف تہی ارضی تبدیلیوں کا شعور پیدا ہوا بلکہ نئی صورت حال میں کہیں تو نئی علامت
وضع کرنے اور کہیں پرانی علامات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان بھی ابھر آیا۔ حاکم کی شعوری
کوششوں کے باوجود اس کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو غزل کے اس نئے لہجے کے غماز ہیں اور جو گویا
نئے دور کے نقیب بھج رہے ہیں۔ مثلاً:-

رہے گی کس طرح راہِ امین کہ رہنا بن گئے ہیں رہزی

خدا نگہاں ہے قافلوں کا اگر یہی رہزی رہے

اس شعر کا سیاسی پس منظر پانی غلامتوں کے نئے استعمال سے اُجاگر ہوا ہے اور یہ لہجہ بالکل جدید اور تازہ ہے۔

یا

یارانِ تیز گام نے محل کو جا لیا
ہم محوِ نالہ جس کارواں رہے
دل پُر درد سے ہیں کام نول گما
اگر فرصت ملی مجھ کو جہاں سے
اب بھاگتے ہیں سایہ زلفِ تباہ سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسمان سے ہم

حالی نے جب غزل میں وسعت کا مطالبہ کیا تو وہ غیر شعوری طور پر اس وسعت اور کشادگی کو غزل کے مقصیات کے تابع رہ کر حاصل کرنا چاہتا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ جب ایک بار وہ اس نئے میدان میں داخل ہوا تو اپنی دھن میں آگے ہی آگے بڑھ گیا اور اس کی غزلیں نظم کے پیکر میں دھلتی چلی گئیں۔ تاہم چونکہ وہ غزل کے مزاج کا پارکھ بھی تھا۔ اس لیے خود اس نے ایسے اشعار بھی لکھے جو نئی وسعتوں کو مس کرنے کے باوجود غزل کی طبیعت کے مطابق تھے۔ لیکن حالی کے معاصرین نے عام طور سے نئی غزل سے مراد وہ صنفِ شعری جو ہنریت کے اعتبار سے تو غزل لیکن مزاجاً نظم کی ایک صورت تھی مثلاً اسماعیل میرٹھی، محمد حسین آزاد اور وحید الدین سلیم پانی پتی کے ہاں غزل مسلسل لکھنے کا رجحان عام تھا غزلی مسلسل کہنے میں حرج تو کوئی نہیں بشرطیکہ غزل کا ہر شعر ایک انفرادی لچک کا حامل رہے۔ محض اگلے شعر کو روٹ دینے کا ذریعہ نہ بنے۔ لیکن ان شعرا نے اس بات کو عام طور سے ملحوظ نہیں رکھا مثلاً :-

ایک تیشہ فولاد ہے ایک پارہِ بلقہ	ہوگا کسی دلبر کا دل ایسا نہ تن ایسا
سایہ سے نظر کے بھی بگڑتا ہے ترا رنگ	پھولوں نے بھی پایا نہیں نازک بدن ایسا
ہوتوں سے ابنا ہے ترے چشم کوثر	حورانِ جہاں نے بھی نہ پایا دہن ایسا
	(سلیم)
تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا	کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

پاؤں تلے بچایا کیا خوب فرشِ خاکی اور سر پہ لاجوردی اک سائیاں بنایا
مٹی سے بیل بوٹے کیا خوشنما آگئے پنا کے سبز خلعت ان کو جواں بنایا
(اسلیل میرٹھی)

شاخ گل تک جو ذرا بار ہے پانی بلبلی پھولوں جامہ میں نہیں اپنے سناٹی بلبلی
ہائے تو باغ میں خالی نہیں پانی بلبلی اور صبا گل سے ہے گچھیرے اڑاتی بلبلی
ہے یہ افسانہ علم کس کو سناٹی بلبلی دھوم سے فصل بہار اب کے ہے آتی بلبلی
(محمد حسین آزاد)

حالی کے دور کی غزل کا ایک امتیازی وصف یہ تھا کہ اس نے خود کو علمی اثرات سے ایک حد تک آزاد کرنے کی کوشش کی دراصل غدر کے بعد جب انگریزی حکومت باقاعدہ طور پر قائم ہوئی تو ردِ عمل کے طور پر قومی احساس کو تحریک ملی اور اخبارات ہی کے ذریعے نہیں بلکہ سیاسی جماعتوں کے واسطے سے بھی ملی اور قومی جذبات کا عام طور سے اظہار کیا گیا۔ شعر کو ایرانی افسانے سے باہر نکال کر خالص ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کی یہ ساری تحریک اسی جذبے کا نتیجہ تھی۔ یہی نہیں بلکہ زبان و بیان کے سلسلے میں بھی فارسی الفاظ، تراکیب اور تعلیمات کے ساتھ ساتھ ہندی الفاظ اور تعلیمات کا استعمال قدر کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگا اس سلسلے میں محمد حسین آزاد نے سب سے پہلے بحیثیت شاعر کی اہمیت کا احساس دلایا اور اس کے بعد حالی، اسلیل میرٹھی، چکبست اور دوسروں نے آسان زبان لکھنے کی روش کو عام طور سے اختیار کیا۔ غزل کے نئے لمحے کو ابھارنے میں قومی جذبے نے ایک بنیادی کام سرانجام دیا اور غزل کو نئی علامتوں کی تخلیق اور دریافت کی طرف مائل کیا۔ لیکن بد قسمتی سے خود حالی کے دور میں یہ نئی جست غزل کے اعلیٰ نمونوں کو وجود میں نہ لاسکی۔ وجہ یہ تھی کہ شعرا نے اس نئی جست کو تو اپنا لیا لیکن غزل کے مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکے نتیجتاً ایسی غزلیں لکھی گئیں جن میں نئے موضوعات کی آمیزش عمل میں ٹاٹ کے پیوند کی طرح تھی پس منظر اس کا یہ تھا کہ ان شعرا نے وطن کے خارجی مظاہر پر اپنی توجہ مبذول کی تھی اور اب وہ اس نئے شعور کو جلد از جلد شعری زبان میں ڈھانسنے کی فکر میں تھے۔ اس کام کے لیے نظم کا پیکر نہایت موزوں تھا کہ نظم خارجی اشیاء کے ادراک سے باطن کی گہرائیوں میں اترنے کی کوشش کرتی ہے لیکن غزل کا پیکر اس لیے مناسب نہیں تھا کہ غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ نئی صورتِ حال کا احساس شاعر کے اندر جنم لیتا، باہر سے اس پر مسلط نہ کیا جاتا اور لیاں غزل اپنے مخصوص رمز یا انداز کے تحت خارجی مظاہر کو نئی اور تازہ علامتوں کا روپ دے کر

ایک بالواسطہ اور غم دار طریق سے منظر عام پر آتی۔ لیکن حالی کے دور کے غزل گو شعرا نے غزل کے اس طریق سے فائدہ نہ اٹھایا اور ایک اصلاحی اور قومی تحریک کے ذریعہ شعوری طور پر غزل کو خارجی موضوعات پر نقد و تبصرے کے لیے استعمال کرنے لگے اس سے غزل نے گہری پٹی عقلی تراکیب اور تعلیمات سے نجات پانے کی راہ تو تلاش کر لی تاہم یہ اپنے لیے کوئی موزوں پیکر تخلیق نہ کر سکی۔ یہی اس قدر کی نئی غزل کا المیہ تھا۔

نئی غزل کی اس تحریک نے زمانے کی انقلابی تبدیلیوں سے نمایاں اثرات قبول کیے تھے لیکن اس کا مطلب نہیں کہ اردو غزل کا عام روایتی اسلوب منہجہ حالت میں قائم رہا۔ زمانے کے اثرات اس پر بھی مرتسم ہوئے اگرچہ یہ اثرات کچھ زیادہ شدید نہیں تھے مثال کے طور پر اسلوب کے ضمن میں فارسی کے شکل الفاظ اور بوجھل تراکیب کو ترک کر کے بول چال کی عام سطح کو اپنانے کا رجحان اس دور کی غزل میں نمودار ہوا۔ داغ، حالی، حسرت، بیگانہ، ماضی، جگر وغیرہ کے ہاں دیسی محاوروں، لفظوں اور سامنے کی چیزوں کو غزل میں سمونے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ اسی طرح بہت پرستی، سراپا نگاری اور جذبے کی مختلف پرتوں کی عکاسی کا رجحان اس دور کی غزل میں موجود ہے بحیثیت مجموعی اس دور کی اردو غزل عام طور سے آہنگ اور جذبے کی گرویدہ اور تشبیہ یا خیال سے ایک حد تک بیگانہ نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں داغ کی غزل کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ غزل دو مختلف اجزا سے مرتب ہوتی ہے۔ اس میں سے ایک تو تخیل ہے جو گویا باہرہ کے تھوک کو اُجاگر کرتا ہے اور دوسرا جذبہ جہاں اپنے بوجھل پن کے باعث ایک مخصوص تال اور آہنگ کے ساتھ چلتا ہے۔ چنانچہ جہاں غزل کے ایک مثالی شعر میں تخیل کی جست وجود میں آتی ہے، وہاں جذبے کی مخصوص غنائیت اور آہنگ بھی پیدا ہوتا ہے۔ داغ کے ہاں مقدم الذکر منہجہ جست کز در ہے اور تخیل کے بجائے جذبے کا محل دخل زیادہ ہے، یہ جذبہ اپنی خارجی بدھیت میں تو شعر کی غنائیت اور آہنگ کی صورت میں اور داخلی اعتبار سے سراپا نگاری اور معاملہ بندی کے رجحان میں دخل کر نمودار ہوا۔ پہلی صورت نے شعر کی زبان میں سلاست، صفائی، کاٹ اور بول چال کے آہنگ کو اُجاڑا اور دوسری صورت نے محبوب کے سراپا کے بیان میں جذبے کے ہزار پہلوؤں کو نمایاں کیا۔ تاہم داغ کے ہاں ذہنی اور احساسی بانگینگی اور معنوی گہرائی کی صفات معقود ہیں جو غزل کے مثالی شعر کی تعمیر میں ضروری طور پر صرف ہوتی ہیں۔ چنانچہ داغ کے اشعار ایک پھلجڑی کی طرح لمبو سبر کے لیے دل کو گدگد لانے کے بعد اپنا تاثر کھو بیٹھے ہیں۔ جب کہ غالب یا میر کے اشعار اپنی گہرائی، معنویت اور کسک کے باعث دیر پا اثرات کے حامل ہیں۔ داغ کے ہاں تخیل اور جذبے میں ایک فراق کی صورت پیدا ہوئی جس سے غزل کا اصل پیکر سامنے نہ آ سکا۔ داغ کے یہ چند اشعار

قابلِ غور ہیں کہ ایک خاص ارضی سطح سے اونچا اٹھتے ہوئے نظری نہیں آتے۔

انکارے کشی نے مجھے کیا مزہ دیا سینے پہ چڑھ کر اس نے ٹمٹے پلا دیا
کسی کی شامت آئے گی کسی کی جان جلے گی کسی کی تاک میں وہ بامِ رین ٹھن کے بیٹھے ہیں
بات کرنی تک نہ آتی تھی تمہیں ، یہ ہمارے سامنے کی بات ہے
مری التجا پر بگڑ کر وہ کہنا ، نہیں مانتے اس میں کیا ہے کسی کا
تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار اور جو ہم نے آکے دیکھ دیا
گر یہی قسمیں ہیں تو مجھ کو یقین آپ کے سر کی قسم بس ہو چکا
آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں آپ کے ملنے کا ہوگا جسے ارماں ہوگا
ہم نے ان کے سامنے پہلے تو خیر رکھ دیا پھر نکیجہ رکھ دیا دل رکھ دیا سر رکھ دیا
گالیوں میں ادا نکالی ہے بات میں بات کیا نکالی ہے

داغ اور اس کے بعد حسرت کے ہاں محبوب سے باتیں کرنے کے اس عمل میں زمین پر ننگے پاؤں چلنے کا انداز بہت نمایاں ہے۔ مراد یہ کہ ان شعرا کے ہاں تخیل کی پرواز کے مقابلے میں جذبے اور جسم سے قریب تر ہونے کا میلان زیادہ قوی ہے۔ دونوں کے اکثر اشعار محبوب کے سراپا کے بیان یا اس سے باتیں کرنے کے عمل سے متعلق ہیں ایک بڑا فرق البتہ یہ ضرور ہے کہ داغ کے ہاں محبوب واضح طور پر طوائف ہے اور اس لیے داغ کی محبت میں چہل فقرہ بازی، نگاہ ڈالنا، مار کرنے اور دار سننے کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ حسرت کے ہاں محبوب نہ عورت ہے جو انگریزی تہذیب کے نفوذ، تعلیم اور آزادی نسواں کی تحریک کے تحت ابھر رہی تھی محبوب کی عکاسی کے سلسلے میں داغ اور اس کے بعد حسرت نے غزل کے مخصوص عذبی انداز کو اختیار کیا۔ چنانچہ داغ کا محبوب طوائف (کوئی سی طوائف) کے لیے ایک علامت ہے اور حسرت کا محبوب زیادہ تر سوسائٹی میں ابھرتی ہوئی نئی عورت کی عکاسی کرتا ہے لیکن ان دونوں کے ہاں کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کے نقوش نہیں ابھرے محبوب کے انتخاب کا البتہ یہ نتیجہ نکلا کہ جہاں داغ کی محبت میں چہرہ بچھاڑ، رندی اور فقرہ بازی کے نقوش اجاگر ہوئے وہاں حسرت کی محبت میں سنجیدگی، انہماک اور درد مندی وجود میں آئی۔ اس اعتبار سے حسرت کی محبت نسبتاً زیادہ پائدار بنیادوں پر استوار ہے لیکن حسرت کے ہاں ذکرِ محبوب کے سلسلے میں تخیل کی اڑان کے بجائے زمین پر ننگے پاؤں

چلنے کی روایت بدستور قائم رہی۔ محبت ہی نہیں، دوسری واردات کے سلسلے میں بھی حسرت کے ہاں خیال کی گہرائی ناپید ہے۔ وہ کہیں کہیں صوفیانہ لغزات کی آمیزش سے اس خدا کو پُر کرتا غور نظر آتا ہے لیکن یہ کاوش سراسر رسمی اور روایتی ہے اور اس سے خیال کی کمی کا ازالہ ناممکن ہے۔ ماسلوب کے سلسلے میں حسرت نے غزل کی روایت سے بہت کم انحراف کیا ہے اور زیادہ تر پرانے علائم و رموز ہی کو بروئے کار لایا ہے۔ تاہم غزل کی زبان کو فارسی کے بجائے عام بول چال کی زبان سے قریب تر کرنے کا اقدام حسرت کے ہاں یقیناً موجود ہے اور یہ بات نئے زمانے کی خالص دیسی تحریک سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ حسرت نے غزل کی روایت سے اپنا رشتہ غیر شعوری طور پر اور کبھی کبھی شعوری طور پر بھی قائم رکھا۔۔۔۔۔ وہ سیاسی اکھاڑے کا پہلوان تھا اور زمانے کے ہنگامی حالات اس پر اثر انداز ہوتے تھے تاہم اس نے ان اثرات کو اپنی ذات میں اس قدر اترنے نہیں دیا کہ وہ خود کو نئی علامتوں کی تخلیق پر مجبور پاتا۔ چنانچہ جہاں کہیں اس نے اپنی غزلوں میں حالاتِ حاضرہ کو موضوع بنایا وہاں غزل کے لہجے کی جگہ نظم کا انداز ابھر آیا۔ اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ارد گرد کی تبدیلیوں نے حسرت کی ذات میں کوئی ایسا کھرام برپا نہ کیا کہ وہ ان سے وابستہ اپنے تاثرات کو غزل کی نئی زبان میں پیش کر دیتا۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرت کا مسلک و بنیاداری نہیں تھا۔ وہ ایک فقیر گوشہ نشین تھا اور قیاس غالب ہے کہ سیاست میں اس کا پھیرا بھی زیادہ تر خجگی والا پھیرا ہی ہوتا تھا۔ چنانچہ حسرت کے ہاں محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے اور اس کی نوعیت بھی زیادہ ترارضی اور جذبہ باقی ہے۔ دیکھئے۔

روشنِ حسنِ مراعات چلی جاتی ہے	ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے
روشنی پیریں ہوئی خوبئی جسمِ نازنین	اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا
آنکھوں کے اشارے نے سب کھول دیا پردہ	ہم پر نہ چلا جادو اسے چین جہیں تیرا
ہم کیا کریں اگر نہ تری آرزو کریں	دنیا میں اور بھی گوئی تیرے سوا ہے کیا
بھلاتا تاکہ ہوں لیکن وہ اکثر یاد آتے ہیں	الٹی ترکِ الفت پر دو کبوں کر یاد آتے ہیں
اک غلش ہوتی ہے محسوسِ رگِ جاں کے قریب	آن پہنچے ہیں مگر منزلِ جاناں کے قریب
دو پہر کی دھوپ میں میرے بلانے کیلئے	وہ ترا کوٹھے پہ سنگے پاؤں آنا یاد ہے
نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی	مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

داخل اور اس کے بعد حسرت مولانی کی غزل میں محبت کے ضمن ہی میں نہیں بلکہ عام انسانی ردِ عمل میں بھی
تخیل اور سوچ کا عنصر کمزور ہے۔ یہاں یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ اگر ان شعرا کے ہاں تصوف کے حامل اشعار
موجود ہیں تو پھر سوچ کا عنصر کس طرح کمزور ہوا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ رسمی طور پر کسی نظریہ حیات یا فلسفے کو غزل میں
سمونے سے سوچ کا عنصر پیدا نہیں ہوتا۔ غزل میں تخیل اور سوچ سے مراد کسی فلسفہ یا نظریہ کی آمیزش نہیں بلکہ تصور
کی براہِ گنجی اور تکرر ہے۔ محبوب کا ذکر ہر یا زندگی اور موت کی ماہیت کا سوال، جب غزل کا شاعر ایک داخلی
ایمان کے تحت تصورات کی دنیا کو بالواسطہ انداز میں جنبش دیتا ہے تو گویا تخیل یا سوچ کا عنصر بھی وجود میں آجاتا
ہے اور غزل، غزل کے اصل مزاج سے قریب تر آجاتی ہے۔ حسرت کے ہاں صوفیانہ تصورات کے باوجود ایک
ہی ارضی منزل پر تمام تر توجہ مرکوز کرنے کا عمل زیادہ توانا ہے اور اس لیے اس کی غزل میں ذہنی براہِ گنجی کی وہ
وہ فضا پیدا نہیں ہوتی جو مثلاً فانی، یگانہ، یا عنصر کی غزل میں موجود ہے۔ فانی کے ہاں محبوب کا وجود ایک ثانوی
حقیقت رکھتا ہے اور شاعر نے بُت کو عبور کر کے ایک ارفع کیفیت کی طرف پیش قدمی کی ہے چنانچہ اس کے
ہاں جگہ جگہ عشق اور اس کے لوازم یعنی غم اور درد مقصود بالذات قرار پاتے ہیں مثلاً

تمام قوتِ غم، صرف دل ہوئی ورنہ زمیں نہیں ہی نہ ہوتی نہ آسماں ہوتا
یوں تیرے غم نے دل میں جگہ کی گویا دے دی غم سے نجات دید کے قابل منظر ہے اس آبدِ غم کی شادی کا
جاتی نہیں خلشِ اہم روزگار کی اسے آسماں ہوا وہ ترا انقلاب کیا
یہ زندگی کی ہے رودادِ مختصر فانی وجودِ دردِ مسلم، علاجِ نا معلوم

فانی کے ہاں غزل کی بہترین روایت کے تحت، محبت کے ضمن میں ارتقا کا عمل اجاگر ہوا ہے اور
فانی نے سرایا نگاری کے بجائے زیادہ تر غم عشق کو اپنا موضوع بنایا ہے، فانی کا محبوب ایک آئینے کی صورت
میں نمودار ہوا ہے اور اس نے نہ صرف شاعر کے عشق کی عکاسی کی ہے بلکہ اس کے رُخ کو کائنات کی
جانب منتقل بھی کر دیا ہے۔ عشق کی محبت کا یہ خاص انداز غزل کے مزاج کے عین مطابق ہے۔

فانی کے ہاں سوچ کے عنصر کی نحو اس کے داخلی ردِ عمل کے باعث بھی ہے۔ وہ یوں کہ فانی کے ہاں پہلے
بیراگ کی کیفیت ابھری اور پھر اس کیفیت نے اسے شخصیت کی حدود کو عبور کرنے اور کائنات میں پھیلنے
چلے جانے پرائل کیا۔ وہ مشکل کہ پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں ناسے۔ فانی کے سلسلے میں بالکل درست
ثابت ہوئی ہے، فانی، ذہنی اور نفسیاتی طور پر اپنے والد کی تشدد پسند طبیعت سے بے حد مخالف تھا اور

اس لیے ایک طویل عرصہ تک کھل کر اپنے جذبات کا اظہار نہ کر سکا۔ پھر حبيب اسے موقع ملا تو گویا وسیع وس
 پھٹ کر بہہ نکلا۔ اس پر مستزاد فانی کے مخصوص حالات بھی تھے۔ یعنی عسرت، تنگدستی، بیٹی اور پھر بیوی کی موت
 اور شامد پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کے دو سیاسی حالات جن پر ظلم، جبر اور زبان بندی کی فضا سراسر
 محیط تھی لیکن اس سب کے پس منظر میں ایک وجہ اور بھی تھی، وہ یہ کہ فانی کو زندگی سے بے حد پیار تھا اور وہ مرنا نہیں
 چاہتا تھا۔ دسآں جالیکہ موت کی فراوانی نے اس کی حساس طبیعت کو موت کی آمد کا ایک شدید احساس بھی دلایا تھا۔
 فانی کے ہاں موت کا ایک بے پناہ خوف بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے اور حبيب فانی خود کو اس موت سے ہم
 آہنگ کرنے کی کوشش کرتا اور کہتا ہے: قبر، نعش اور مردنی کا ذکر کرتا ہے تو گویا نفسیاتی طور پر خود کو موت کے
 خوف سے نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے۔ فانی کے اشعار میں اگر موت کا یہ خوف اسی برہنہ حالت میں موجود
 رہتا تو وہ کبھی غزل کے اعلیٰ پائے کے اشعار کو وجود میں نہ لاسکتا کیوں کہ غزل کسی شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال
 کر اس کا سامنا نہیں کرتی بلکہ آنکھ چرا کر اور پیلو بچا کر کچھ خاصے پر جا کھڑی ہوتی اور وہاں سے اس پر ایک نگاہ غلط
 انداز ڈالتی ہے۔ فانی نے اپنے بہت سے اشعار میں موت ایسی گربانگ شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے
 کی کوشش کی اور اس لیے ان اشعار میں غزل کی مخصوص ایمانی کیفیت اور نیم برہنگی ناپید ہے۔ لیکن فانی نے جہاں
 کہیں غزل کے مخصوص انداز کو طوڑا رکھ کر بالواسطہ انداز اختیار کیا تو غزل کے بلند پایہ اشعار وجود میں آ گئے؛
 اک سحر ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا
 ہر نفس سحر گزشتہ کی ہے میت فانی زندگی نام ہے مرز کے جئے جانے کا
 نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سودہ بھی کیا معلوم
 مجھ سے نہ ملا سراپا ہستی بیٹی ہوئی عمرو کارواں ہول
 زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں ہائے اس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

لے ایسا بھی کوئی دن میری قسمت میں ہے فانی جس دن بے جینے کی تمنا نہ رہے گی
 کچھ ہیں کو یہ زندگی ہے عزیز ان کی بیدار کا قصور نہیں

(فانی)

ذہنی براہِ گنجشکی فانی کے علاوہ یگانہ کے ہاں بھی موجود ہے اور اس اعتبار سے وہ داغ اور حسرت سے بالکل الگ دکھائی دیتا ہے۔ دراصل خیال کے جس تحرک کو تیر اور اس کے بعد غالب نے اپنایا، فانی اور یگانہ نے اس سے اپنا تعلق قائم رکھا تاہم اپنی اپنی طبیعت کے زیر اثر ان میں سے ہر شاعر کے ہاں ردِ عمل کی نوعیت مختلف تھی مثلاً جب میر کو زندگی کا سامنا ہوا تو اس نے اپنا سر جھکا دیا، غالب مسکرا دیا، فانی رو پڑا اور یگانہ اکر گیا۔ یگانہ کی غزل کا امتیازی وصف ہی اس کی یہ اکر ہے تاہم صاف محسوس ہوتا ہے کہ جس طرح فانی نے موت سے خوفزدہ ہو کر موت کا بار بار ذکر کیا تھا، اسی طرح کسی احساسِ کمتری کے تحت یگانہ تحفظِ ذات کے عمل میں مبتلا ہوا اور اس نے خود کو نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ بے شک تعلیٰ اُردو شعرا کے ہاں عام طور سے موجود رہی ہے۔ لیکن یگانہ کے ہاں تو یہ نمودِ ذات کا ایک ذریعہ تھی۔ غالب کے خلاف اس کا محاذ بجائے خود اپنی ذات کو غالب کے تسلط سے محفوظ رکھنے ہی کا ایک عمل تھا۔ وہ یوں کہ یگانہ ذہنی طور پر غالب کا مقلد تھا اور اس نے اپنی بہت سی غزلیں غالب کی زمینوں ہی میں لکھی تھیں لیکن خود کو نمایاں کرنے کے لیے وہ غالب کے تسلط کا جوا اپنے کندھوں سے اتار پھینکنا چاہتا تھا۔ چنانچہ وہ غالب کے خلاف صف آرا ہو گیا۔ لیکن یہ برہمی محض غالب کے خلاف نہیں تھی۔ وہ زمانے کی ہر اس کروٹ سے متصادم تھا جس سے اسے اپنی ذات کی نفی کا خطرہ تھا چنانچہ یگانہ کے ہاں خودی کا لفظ زیادہ تر انانیت کے معنوم میں ابھرا ہے اور اس کی نوعیت اقبال کے لفظ خودی سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یگانہ کی انانیت اور اکر کے ثبوت میں یہ چند اشعار دیکھیے:

چت بھی اپنی ہے پٹ بھی اپنی ہے	میں کہاں ہمارے ماننے والا
خواہ پیالہ ہو یا نوالہ ہو	بن پڑے تو جھپٹے، بھیک نہ مانگ
اگلی تھی مت نماندہ مردہ پرست کی	میں بیک ہو شمار کہ زندہ ہی گڑ گیا
صلح کر نو یگانہ غالب سے	وہ بھی استاد تم بھی اک استاد
مزد نہ پوچھئے واللہ دل دکھانے کا	کہاں کا خوب خدا ٹھان لی تو کر گزرے
نہ جانے کیا ہو یہ دیوانہ جس جگہ بیٹھے	خودی کے نشہ میں کچھ اسی کہی نہ کہ بیٹھے
یگانہ تو ہی جانے اپنی حقیقت	تجھے کون تیرے سوا جانتا ہے
وہ ہم سے نہیں ملتے ہم ان سے نہیں ملتے	اک نامہ ولادیز اِدھر بھی ہے اُدھر بھی
شہر ہے یگانہ تیری بیگانہ رومی کا	واللہ یہ بیگانہ رومی یاد رہے گی

یگانہ کون ؟ بزمِ ادب سے بیگانہ لڑائی چھیڑ کے چٹری اتارنے والے
آپ کی یہ اکڑارے قہر ! کب کسی فوجوان میں آئی
بشر ہوں میں فرشتہ کیوں ہوں جیسا ہوں اچھا ہوں

بغاوت اپنی فطرت سے نصیب دشمنان کیوں ہو
یہ چند اشعار یگانہ کی بیگانہ روی، برہمی، اکڑ اور دوسروں سے الگ ہونے کی روش کو واضح کرتے
ہیں۔ تاہم اس سارے ردِ عمل کے پس پشت یگانہ کی وہ کاوش بالکل برہنہ نظر آتی ہے جسے تحفظِ ذات
کا نام دینا چاہیے لیکن یگانہ برہمی اور بیگانہ روی کی منزل پر مرکب نہیں گیا۔ اگر وہ مرکب جاتا تو غزل میں
اس کا مرتبہ بلند نہ ہوتا کیوں کہ غزل کھلے بندوں تصادم کی فضا کو خوش آمدید نہیں کہتی بلکہ شجوں
مارنے کو پسند کرتی ہے۔ یگانہ کے ہاں شخصیت کی سطح پر ابھرے ہوئے جذبہ تصادم نے جب
ارتفاعِ پاکر ذہنی تحریک کی صورت اختیار کی تو اس کے ہاں نہ صرف زندگی کو بڑے فنکارانہ انداز سے
پیش کرنے کا رجحان ابھرا بلکہ اس نے عام اور فرسودہ انسانی ردِ عمل سے محروم ہو کر ایک بالکل تازہ
اندازِ فکر کو جنش بھی دے دی۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں۔

اندھیاں مڑکیں کیونکر، نزلے تھیں کیونکر	کارِ گاہِ فطرت میں پاسانی رب کیا
اپنی ہستی پر بھی کچھ شک آ پڑا	علم کا سودا بڑا سنگا پڑا
بوسے وفا کہاں چمنِ روزگار میں	دل ہٹ گیا ہے جیسے کوئی پھول بھریا
کس محبت سے جگہ دی دل نے درِ عشق کو	کیا خبر تھی تشنہٴ خوں میہاں ہو جائے گا
پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے	اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا
ہوا کے دوش پہ جانا ہے کاروانِ نفس	عدم کی راہ میں کوئی پیادہ پا نہ ملا
عشق کا حسن طلب اک معنی بے لفظ ہے	ہنگامی بندھ جائے گی مطلب ادا ہو جائے گا
کوئی ٹھہرے سے کے دھارے پر	کوہ کیا اور کیا خس و خاشاک
منزل کی دھن میں آبلہ پا چل کھڑے تھے	شورِ جرس سے دل نہ رہا اختیار میں
بیگانہ وار ایک ہی رخ سے نہ دیکھتے	دنیا کے ہر مشاہدہ ناگوار سکوا

یہ اشعار اس بات پر وال ہیں کہ شخصی سطح پر یگانہ نے جس انانیت اور فرعونیت کا مظاہرہ کیا تھا، وہ فن کے بادل سے میں ایک توانا، بھرپور اور فعال صورت میں جلوہ گر ہوئی اور اس کے نتیجے میں یگانہ کے ہاں ایک لہجہ پیدا ہوا جو غزل کی جدیدیت سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ تھا۔

اسی دور میں ذہنی برانگیختگی کی ایک اور مثال اصغر گوندوی کی غزل ہے۔ اصغر نے عام طور سے صوفیانہ تصورات کو اپنی غزل میں پیش کیا ہے لیکن اس کی یہ پیش کش کسی رسمی یا روایتی مسک کی حامل نہیں۔ بلکہ اصغر نے روحانی تجربات سے گزر کر نظر کی وہ کشادگی حاصل کی ہے جس کا اظہار اس کی غزل میں ملتا ہے۔ دراصل اصغر کے ہاں صوفیانہ تصورات کی نحو بجاٹے خود اس کی ذہنی بے قراری کے باعث ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی ہے کہ اس نے صوفیانہ تصورات کے اظہار میں زمین اور جذبے سے اپنا تعلق منقطع نہیں ہونے دیا۔ چنانچہ اس کے اشعار میں بیک وقت عشق حقیقی اور عشق مجازی کے شواہد ملتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اصغر نے عشق کو جذبے سے ہمہ وقت منسلک رکھا ہے۔ چنانچہ اسی لیے اس عشق کا انسانی اورارضی پہلو نظروں سے اوجھل نہیں ہونے پایا :

جو منہ پر گزری ہے شب بھر وہ دیکھ لے ہم	چمک رہا ہے مژدہ پر ستارہ سحری
تھا لطف جنوں دیدہ خوننا بہ فشان سے	پھولوں سے بھرا دامن صحرا نظر آیا
شوق سے ہے رگ جاں جہت میں	لے اڑے گی بوئے پیرہن کہاں
کار فرما ہے فقط حسن کا نیزنگ خیال	چاہے وہ شمع بنے چاہے وہ پروان بنے
میں کیا کہوں کہاں ہے محبت کہاں نہیں	رگ لگ میں دوڑی پھرتی ہے نشتر لیے چٹے
اس جوئے بار حسن سے میرا بے فنا	رو کو نہ اپنی لغزشِ مستانہ وار کو

اردو غزل کے اس دور کا آخری اہم شاعر اقبال ہے لیکن اقبال کی حیثیت ایک سنگ میل کی سی ہے وہ یوں کہ اقبال کی آمد سے اردو غزل کے جدید دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اقبال سے قبل حالی نے غزل کے افق کو کشادہ کرنے کی جس تحریک کی ابتدا کی تھی اسے اقبال نے پایہ تکمیل تک پہنچایا لیکن اس ضمن میں اقبال کی عطا حالی سے کہیں زیادہ ہے۔ مثلاً یہی دیکھیں کہ حالی کی کاوش ایک بڑی حد تک شعری تھی۔ اس نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا ایک منصوبہ تیار کیا تھا اور چونکہ موضوعات شخصیت کا جزو نہ بن سکے تھے۔ اس لیے ان میں غزل کا مخصوص ایمانی انداز پیدا نہ ہو سکا۔ لیکن اقبال تک آتے آتے بات نکھر آئی۔ اقبال کے ہاں زندگی کے بہت سے موضوعات

اس کی اپنی ذات کی فعالیت اور تجسس کی پیداوار تھے اور اس لیے جب یہ غزل کے ذریعے وجود میں آئے تو
 حافی کی غزل کے سپاٹ پن سے محفوظ تھے۔ البتہ جہاں کہیں اقبال کے ہاں یہ موضوعات مقصود بالذات قرار پائے
 اور اقبال نے غزل کو ایک مخصوص فلسفہ حیات اور اندازِ نظر کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو اس سے غزل
 کا لوح، دھیمی سائے اور سرگوشی میں بات کرنے کا انداز قائم نہ رہ سکا۔ دوسری طرف جہاں اقبال نے موضوع کو غزل
 کے لمس سے ایک ایمانی کیفیت عطا کی تو غزل کا ایک نیا اسلوب ابھر آیا۔ واضح رہے کہ آغازِ کار میں یہ بالخصوص
 بنگ ورامیں (اقبال نے غزل کی روایت سے اپنی دانشگری کو قائم رکھا تھا اور زیادہ تر غزل کے پرانے اسلوب
 کو استعمال کرتا رہا تھا۔ لیکن بالی جبریل تک آتے آتے اس کے اسلوب میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہو گئی۔ یہی
 راصل اقبال کی عطا ہے کہ اس نے غزل کا ایک نیا اسلوب رائج کیا۔ جدید اردو غزل نے نہ صرف موضوع کے سلسلے
 میں غزل کے مافی کو وسیع کرتے وقت اقبال کی غروشہ چینی کی جگہ اسلوب کے ضمن میں بھی اقبال ہی سے اکتساب کیا اقبال
 غزل کا نیا اسلوب ان چند اشعار سے واضح ہو سکتا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی غاش کر دیا

میں ہی تو ایک ملا تھا سینہ کائنات میں

عشق بھی ہو عجب میں حسن بھی ہو عجب میں

یا خود آشکار ہو، یا مجھے آشکار کر

ستارہ کیا میری تقدیر کی خبر دے گا

وہ خود فراخیِ افلاک میں سے خوار و ذلیل

ہر گھر نے صوف کو توڑ دیا تو ہی آمادہِ ظہور نہیں

مرے جنوں نے زمانے کو خوب پہچانا وہ پیر بن مجھے بخشا کہ پارہ پارہ نہیں

نہ تو زمین کے لیے ہے نہ آسمان کے لیے جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کیلئے

کلی کو دیکھو کہ ہے تشنہ نسیم بہار اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

خزاں میں بھی کب آسکتا تھا میں صیاد کی زردیں

مری غاڑ تھی شلیخِ نشیمن کی کم اوراتی

کبھی حیرت، کبھی مستی، کبھی آو سحر گاہی
بدلتا ہے ہزاروں رنگ میرا دردِ محبوبی

اسلوب کے ضمن میں اقبال کی اس عطا سے انکار ممکن نہیں۔ تاہم اقبال کے ہاں جو بلاواسطہ طریق ابھرا ہے وہ نغم یا کسی اور صنف کے لیے تو موزوں ہے، غزل اس کی پوری طرح متحمل نہیں ہو سکتی۔ یہ بلاواسطہ طریق ایک طرف تو مخاطب کے اندر ہی ابھرا اور یہاں اقبال کی آواز گہر، بھاری اور پیچیدہ ہے اور دوسری طرف اس نے اشیاء مسائل اور کیفیات کو براہِ راست مس کرنے کی کوشش کی۔ غزل اس براہِ راست تقادم کی گرویدہ نہیں۔ دراصل اقبال کا ذہنی تحریک اس قدر شدید تھا کہ نغم ہی اسے پوری طرح گرفت میں لے سکتی تھی۔ چنانچہ جب اس نے غزل کو اس کام کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو جگہ جگہ افکار کا بھاری وجود صاف محسوس ہونے لگا۔

اُردو غزل کے سلسلے میں اقبال کی ایک اور اہم عطا وہ کشادگی نظر ہے جو عشق اور حسن کے موضوعات کے سلسلے میں اس کے ہاں ابھری ہے۔ غزل میں عشق اور حسن کا موضوع ہمیشہ سے بہت مقبول رہا ہے پہلی سطح پر تو اس نے عشقِ مجازی کی صورت اختیار کی ہے اور دوسری پر عشقِ حقیقی کی۔ نوخیزان ذکر تجسیم سے تجرید کی طرف ایک اہم قدم ہے اور یہاں نہ صرف محبوب کی شخصی صفات عمومی صفات میں بدل ہوئی ہیں بلکہ اکثر و بیشتر عشق خود اپنی منزل بھی قرار پایا ہے۔ اقبال نے عشق اور حسن کے تجریدی رنگ کو اپنا لیکن اس سلسلے میں نہ صرف مجازی عشق اور اس کے جنسی پہلوؤں سے گریز اختیار کیا بلکہ سالک کے لیے اندھی محبت کے جذبے میں سرکشی کے عنصر کا اضافہ بھی کر دیا۔ اس طور کہ جزو اپنے وجود کے تحفظ کی طرف مائل نظر آئے لگا۔ عشق کے موضوع میں اس نے پہلو کی نمود نے اقبال کی غزل میں ایک نیا ذائقہ پیدا کیا ہے مثلاً

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو	یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے
عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سے جاتے ہیں	کہ یہ ٹٹو ہوتا مارا میرے کامل نہ بن جائے
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں	یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو	یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
عشق کی ایک جہت نے طے کر دیا تقہ تمام	اس زمین و آسمان کو بیکراں سمجھا تھا میں
کس کی نمود کے لیے شام و سحر میں گرم سپر	نشاۃِ روزگار پر باہر گراں ہے تو کہ میں

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

یہ اور اس قسم کے متعدد اشعار میں اقبال نے عشق کے موضوع کو ایک نئی کشادگی سے روشناس کیا ہے لیکن یہاں بھی حب اقبال کا فکری نظام پوری طرح جنبش میں آیا ہے اور عشق کا موضوع ایک باقاعدہ نظریہٴ حیات بن کر ابھر رہا ہے۔ نیز حب اقبال نے اس سے اپنے اندازِ نظر کی تبلیغ کا کام لیا ہے تو اس کے بوجھ میں اضافہ ہوا ہے اور غزل اس بوجھ تلے کراہتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

اقبال کے بعد سے آج تک جدید اردو غزل کے در رنگ زیادہ شلوخ ہوئے ہیں اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ ان دونوں رنگوں نے زیادہ اثرات اقبال ہی سے قبول کیے ہیں۔ ان میں سے پہلا رنگ اقبال کی غزل کے بلا واسطہ اثر کا منظر ہے غزل میں عورت مرد کی باہمی محبت کی ہزار تقریبات نظر کے سامنے ابھرتی ہیں اور سراسر انگار اور معطر بندی کے جملہ مراحل نمودار ہوتے ہیں۔ اسی طرح صوفی کا عشق زیادہ تر ذات واحد میں ہستی کو ختم کر دینے کی ایک کاوش ہے لیکن اقبال کے ہاں نہ صرف یہ کہ محبت کا جنسی پہلو پس منظر میں رہا بلکہ شاید پہلی بار خدا اور بندے کے باہمی تعلقات میں بندے کے شوق کو اتنے زور دار انداز میں پیش کیا گیا اور بندے نے ذات واحد میں ضم ہونے کے بجائے ایک عجیب سی داخلی توانائی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کا پورا احساس دلایا۔ بندے کا خدا سے مستدام ہونے کا یہ انداز جس میں جزو نہ ہونے کل کے مقابلے میں اپنے وجود کو نمایاں کیا تھا، غزل کی شہزادیت کے عین مطابق تھا۔ لیکن اقبال کے ہاں جزو اور کل کے باہمی تعلق کا فکری پہلو کچھ ضروریات سے زیادہ اُجاگر ہوا جس سے غزل کے لوح کو مدد پہنچا تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کے ہاں بندے کا عروج دراصل نئے ہندوستانی معاشرے میں فرد کے سوت کے ٹھل ٹھل تھا کہ اس دور میں انگریزی اثرات کے نفوذ نیز سیاسی اور سماجی بیداری کے باعث فرد کی انفرادیت واضح طور پر ابھرنی لگی اصولاً انفرادیت کا یہ فروغ تعلیم کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں مقرر ثابت ہونا چاہیے تھا اور ظلم کا فروغ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ ایسا یقیناً ہوا لیکن اردو غزل کی بنیادی لچک اور ہر نئی صورت حال کو اپنے مطابق ڈھال لینے کی صلاحیت نے اس انفرادیت کے عمل کو بھی متاثر کیا چنانچہ یہاں فرد کی بیداری کا اجتماعی پہلو ابھر کر نمایاں ہو گیا۔ اقبال اس نئے طرز فکر کا سب سے بڑا نقیب تھا کہ اُس کے ہاں مرد و عورت اور اس کی علامت شاہین کی پیش کش فرد کی نئی نویلی انفرادیت کو ابھارنے کی ایک کاوش تھی چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی غزل میں فرد نے خود کو خالص آسمانی فضا سے بھی منسلک رکھا اور خالص زمینی معاشرے سے بھی اپنے بندھن استوار کیے اور زمین اور آسمان بندے اور خدا، جزو اور کل کے باہمی ربط پر ایک

گہری نظر بھی ڈالی، یہی ذہنی بیداری اس سارے نظام فکر کو جنش دینے کا موجب بنی جو اقبال کی شاعری میں نمودار ہوا۔ جدید اردو غزل کے پہلے رنگ نے اقبال کی اس خاص روش کو تو اپنایا لیکن اس میں دو اہم تبدیلیاں بھی کر دیں۔ ایک یہ کہ اس میں فلسفیانہ سطح کے بجائے عام ذہنی سطح اجاگر ہوئی دوسرے بجای اور گھبراہٹ کے بجائے ایک نسبتاً نرم اور لوچدار آواز نے جنم لیا جہاں تک عام ذہنی سطح کا تعلق ہے جدید اردو غزل میں فرد کی انفرادیت نے خود کو ہزار پہلوؤں سے اجاگر کیا۔ مثال کے طور پر فرد نے اپنے علم کا عالمگیر انسانی علم سے مقابلہ کیا اور اس سلسلے میں غم دوراں، اندھ غم جہان کی دو ترکیب خاص طور پر مقبول ہوئیں۔ دراصل غم کے انی ماحول کا مقابلہ فرد کو شخصی سطح سے اوپر اٹھا کر آفاقی سطح پر شکن کرنے کی ایک کاوش تھا۔ پھر چونکہ اس مل سے فرد کے ہاں خود غرضی سے بے غرضی کی طرف ایک واضح کروٹ وجود میں آئی تھی اس لیے یہ ترقی پسند شعرا کے ہاں بہت مقبول ہوا۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ بہت سے ترقی پسند شعرا نے اپنے وقت میں اقبال کو خاص طور پر تنقید کا ہدف بنایا کہ اس کا نظام فکر ترقی پسند شعرا کے لیے قابل قبول نہیں تھا تاہم جہاں تک غزل میں مومن کی کشادگی، مخاطب کے انداز اور پرانی تعلیمات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا تعلق ہے ان شعرا نے واضح طور پر اقبال ہی کی پیروی کی۔ بہر حال جدید اردو غزل میں سیاسی اور سماجی بیداری کا آغاز اقبال ہی کے دکھائے ہوئے راستے سے ہوا۔ تاہم اس نیاپنی طرف سے اس میں چند قابل قدر اضافے بھی کیے مثلاً اقبال کے ہاں زیادہ تر بندے اور خدا کی شہادت کے تحت انکار پیش آئے تھے یا پھر اقبال نے اپنی تہذیب کا مغربی تہذیب سے موازنہ کیا تھا۔ بہر صورت اس طریق فکر کی بنیاد زیادہ تر تہذیبی یا فلسفیانہ تھی لیکن ہندوستان میں ایک عظیم سیاسی اور سماجی بیداری کے تحت نیز فرد کی ذہنی وسعت کے باعث اب غزل میں اندگرد کی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا احساس بھی ابھرا اور رہبر، رہزن، منزل وغیرہ علامات کی مدد سے شعرا نے بہت سے قریبی موضوعات کو غزل میں داخل کیا۔ پھر ذہنی افق کے وسیع ہونے اور دنیا کے دوسرے ملک سے قریب آسنے نیز اشتراکی نظریہ اور جمہوری نظام کے طفیل ایک آفاقی رنگ بھی پیدا ہوا اور مرد مومن کی تقلید میں خالص انسان کو پیش کرنے کا رجحان بھی وجود میں آ گیا جو یقیناً انسانی تہذیب کی عکاسی کے سلسلے میں ایک اہم قدم تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ چاہے فرد کو بیداری کی لہر سے آشنا کرنے کے لیے مرد مومن کی ترکیب سے کام لیا جائے یا اس کے ہاں ایک آفاقی نظر پیدا کرنے کے لیے انسان کے تصور کو رائج کیا جائے۔ اس کی نوعیت بہر صورت شخصی نہیں بلکہ غیر شخصی ہوگی۔ یہی غزل کا مزاج بھی ہے کہ وہ زید یا بکر کو پیش کرنے کے بجائے زید یا بکر کی ان خصوصیات کو

پیش کرتی ہے جن کی حیثیت آفاقی۔ مثالی اور عالمگیر ہوتی ہے۔ بیسویں صدی میں عالمگیر سیاسی اور سماجی تبدیلیاں کو دیکھتے ہوئے یہ خطرہ محسوس ہوتا تھا کہ شاید غریبوں اس صورت حال کے مطابق خود کو ڈھال نہ سکے گی۔ لیکن غریبوں کا مخصوص مزاج یہاں بھی اس کے آڑے آیا اور اس نے اپنے خاص ایمانی اور رمزیہ انداز کے تحت ایک نئی اور تازہ تخلیقی حسرت کا مظاہرہ کیا مثلاً

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجہ سے بھی دلعزیز ہیں علم روزگار کے
صبا سے کرتے ہیں عزت نصیب ذکر وطن
تو چشم صبح میں آنسو ابھرنے لگتے ہیں
کوئی پکارو کہ ابک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلہ روز و شام ٹھہرائے
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دھک
گلونے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے تھے سر بلند کیا کرتے
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے
عجم جہاں ہو عجم یار ہو کہ تیر ستم،
لب پر تھی تلخی سے ایامِ درنہ فیض
ہم تلخی کلام پہ مائل ذرا نہ تھے
مقامِ فیض کوئی راہ میں چھا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے داہچلے
ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے

ہر راہ جو ادھر کو جاتی ہے معتقل سے گزر کر جاتی ہے
(فیض)

فیض کے ان اشعار میں نہ صرف عجم جہاں اور عجم دوراں کا باہمی ربط اُجاگر ہوا ہے بلکہ سیاسی تشدد، زبانِ ہندی اور قید و بند کے خلاف ایک احتجاج بھی سامنے آیا ہے لیکن فیض نے ساری بات پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کر کے قاری تک پہنچائی ہے۔ بہت کم ایسا ہوا کہ فیض نے نئی علامتیں بھی وضع کی ہوں اس ضمن میں فیض نے اقبال کے دکھائے ہوئے راستہ کو ہر دم سامنے رکھا ہے اور اب تدبیر کے چند اشعار:-

مسافروں سے کہو رات سے تسکنت نہ کھائیں
ہم اگر وارہ کھینچتے بھی تو اسے صاحب دار
حسن اگر ٹھکرا رہا برادرِ خسروانِ دہر
اسے سحر آج ہمیں لاکھ سمجھ کر نہ اڑنا
عالمِ جہانِ عجم دورانِ کی طرف یوں آیا
عرش کی خلوتوں سے گھبرا کر
میرادشمن بھی مرے پیار کا حقدار بنا
پہرے بیٹھے ہیں قفس پر کہ ہے صیاد کو دم
میری سانسیں سننا ہٹ شہرِ جبریل کی
اس قدر پھیلا ہے ننداں کا جھارِ جہان

میں لارم ہوں خود اپنے ہو سے بھر کے چراغ
اپنی ناکرہ گناہ ہی کی قسم ہو جاتے
کٹتے رہیں گے گوہارا مرتے رہیں گے کوہکن
ہم نے جل جل کے تو سے راستے چمکا نہیں
جانبِ شہر چلے دخترِ دہقان جیسے
آدمی فرش پر اتر کے رہا
تجھ سے کی ہے کہ زلزلے سے محبت میں نے
پر شکستوں کو بھی اک ربط ہے پرواز کے ساتھ
کیا بناؤں کن بہشتوں کی متاعِ بردہ ہوں
شہر بھی لبریز ہیں زنجیر کی جھنکار سے

(احمد ندیم قاسمی)

ابنِ اشعار میں شاعر نے صرف سیاسی تشدد، قید و بند اور زبان بندی کے مسائل ہی کو اپنا موضوع نہیں
بنایا بلکہ انسانی ارتقاء کے مختلف مراحل کو بھی مس کیا ہے اور یوں انسان کا تصور بھی پیش کر دیا ہے جو
مزاجِ اقبال کے سرد مومن ہی کا نازہ ترین روپ ہے۔ پھر ندیم کے ہاں پرانی تعلیمات کو نئے مفہوم میں استعمال
کرنے کی روش بھی اقبال ہی کی غماز ہے۔ لیکن ندیم ان چند شعرا میں سے ہے جو زود یا بدیر دوسروں کے اثرات
سے الگ ہو کر اپنی انفرادیت کو منظرِ عام پر لے آتے ہیں۔ مثلاً ندیم کے یہ چند اشعار دیکھیں جو اس کی غزلوں میں
بکھرے پڑے ہیں۔ لیکن جو شاعر کے اپنے لہجے اور شخصیت کے علمبردار ہیں۔

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالمِ نودیکھا ہے
تو جو بدلا تو زمانہ ہی بدل جائے گا
مجھ سے مر کر بھی نہ توڑا جائے
جن بھی فنکار کے شہکار ہو تم
نیک شاخوں پہ نموکے یہ لگنے لگے ہیں
ہم چھپاتے پھرے دلوں میں عین

مرحطے نہ ہوا تیری شناسائی کا
گھر جو سٹکا تو بھرا شہر بھی جل جائے گا
ہائے یہ بخشہ لوہین سے نم کا
اس نے صدیوں تمہیں سوچا ہو گا
زندگی ہے گدراک پڑی ڈھلتی چھایا
وقت پھولوں پہ پاؤں دھو کے رہا

کہیں افق نہ ملا میری دشت گردی کو میں تیری دھن میں بھری کائنات چھان گیا

اُردو مغزل میں سیاسی، سماجی اور آفاقی شعور کو داخل کرنے کی یہ روش ان دو شعرا تک ہی محدود نہیں بلکہ ساری جدید اُردو مغزل میں سرانیت کر گئی ہے۔ چند مثالیں:-
کچھ تجھے کو خبر ہے ہم کیا کیا اسے شورشِ دوران بھول گئے

وہ زلف پریشاں بھول گئے وہ دیدہ گریاں بھول گئے
یہ اپنی دف کا عالم ہے اب ان کی جفا کو کیا کہیے

اک نشتر زہر آگیں رکھ کر نزدیک رگ جاں بھول گئے
(مجاز)

جستجوئے غم دوران کو خرو بھلی تھی
غم دوران کہ بیاباں میں کہیں
کہ جنوں نے غم جاناں کے خزینے پائے
نخل خوشبوئے وفا ہے اب تک
(عابد)

یہ وقت اہل جنوں پر ہزار بار آیا
دعا یہ ہے رہ منزل سے آشنا نکلیں
کہ جت زخم لگے اور مسکرائے ہیں
یہ راہنا جو ابھی کارواں میں آئے ہیں
(احسان دانش)

کہیں ہیں چھپیں کہیں کراہیں کہیں ہیں لاشیں ہو ہیں تھری
عجیب پر ہوں ہیں وہ راہیں کہ جن سے انسان گزر رہے
(مرزا جعفر علی خاں آثر)

کچھ اس طرح سے بہا آئی ہے کہ بچنے لگے
ہولے لالہ دگل سے چراغ دیدہ و دل
(حنیف ہوشیار پوری)

ہے مبارک یہ گردشِ مہم
پابند ہیں حیاتِ حوادثِ شکار کے
موت ہے حادثوں کا غم جانا
آزاد ہیں نوازشِ وجوہِ ستاں سے ہم
نجانے کون ہمدی صدا کو سنتا ہے
ہم نے ہر ایک غم کو غم آشنا کیا
یہ زندگی اگر ہے تو کیا موت ہے تو کیا

زنجیرِ حادث کی ہے جھنکار ہر گام کیا جرم کیا تھا کہ گرفتار ہوئے ہیں
کچھ ترا کچھ غم زمانہ تو ہے جی رہا ہوں کوئی بہانہ تو ہے
(یوسف ظفر)

یہ زلیست ہر رنگ میں تھیں ہے ہر اک ادا اس کی دلنشین ہے
اڑے تو خوشبو، گسے تو بھرا، بڑھے تو اک آہوا نہ رم ہے
یہ کائنات اک نگار خانہ ہے جس کے دیوار و در پہ عارف

کہیں ہے نقشِ وجود عریاں کہیں نمایاں خطِ عدم ہے
کھل گئی جب گر زمانے کی پھیل کر قرن بن گیا ہر پل
وقت ہے رنگ و بو کا پیماں ماورائے چمن ہے آج نہ گل،
(عارف عبدالمبین)

پتھر کی سورتیں نظر آتی ہیں چار سُو یارب تیرے جہاں کو یہ کیا دفنا ہوا
(جعفر طاہر)

بلا رہی ہے نوائے رحیل و بانگِ جبریں پڑے ہیں راہ میں کیوں ہم بھی ساتھ ہولیتے
آشیانوں میں سٹنے سے سٹے گا طوفان! ابر چھایا ہے تو پھر برق بھی لہرائے گی
(بھیل ملک)

اہلِ چمن کو جزائے پرواز بھی نہ تھی پتہ کہیں جو کھڑکا تو دل ڈوبنے لگا
(حافظ اردیاباوی)

زباں پہ کس لیے یہ حرفِ ناگوار آتا ہمارے زخم ہمارا اگر پتا دیتے
(خلیل الرحمن اعظمی)

آئینہ دیکھنا بھی ہے احوال دیکھنا چہرے پہ اپنے گردِ مہ و سال دیکھنا
غمِ جاں ہو کہ غمِ دواں ہوا کچھ بھی اب تیرے سوا یاد نہیں
قیدِ قفس کے بعد کسے گا قیدِ گلستان کون گوارا

اب بھی وہی زنجیریں ہیں گو پہلی سی جھنکار نہیں
(اختر ہوشیار پوری)

رہتی تھی نظر جس کی رُخِ لالہ دھگلی پر کوشے میں قفس کے وہ چن زاد ہے خاموش
تم زمانے کی راہ سے آئے درہ بیدھا تھا راستہ دل کا
(باقی صدیقی)

گم کر چکا ہوں پائے جہتِ آشنا کو بھی لیکن نہ کھل سکا کہ تنہا کہاں کی ہے
(قیوم نظر)

نہ جانے کون سی منزل کو لے چلے ہم کو وہ ہمسفر جو حقیقت میں ہم سفر بھی نہیں
ہم ذات سے مری زندگی ہم کائنات میں ڈھل گئی
کسی بزمِ ناز میں کھو کے بھی نبھے کائنات سے پیار ہے
(قتیل شغائی)

کہاں ہے گردشِ دوراں کدھر ہے سیلِ حوادث
سکونِ مرگِ مسلسل میں ڈوبنے لگی ناؤ
ہوئے ہیں سرد دماغوں کے دہکے دہکے الاؤ
نفس کی آ پنج سے فکر و سخن کے دیپ جلاؤ
(فارغ بخاری)

ہیں کچھ طورِ فضا کے چن کے زندانی
یہ کچھ اسیریِ دام و قفس کی بات نہیں
(اسد طائی)

عالمِ دوراں ، علمِ جاناں ، علمِ دل ، چراغِ یاس ہے روشن ہمارا
نقدِ ترتیب چن ہے ہم تک قصہ دار و رسن ہے ہم تک
(شہرت بخاری)

جدید اردو غزل سے اس طرزِ فغاں کے لاتعداد نمونے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ مندرجہ بالا نمونوں میں سے بعض پر الپ گنڈے کی حدود میں داخل ہیں۔ بعض پے ہوئے مضامین اور علامات کو بار بار پیش کرتے ہیں۔ بعض میں علمِ دوراں اور بعض میں علمِ جاناں کو زیادہ اہمیت بخش کر شرانے مناظرے کا سماں پیدا کیا ہے

لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جن کے پس پشت خلوص اور تجربے کی ایک بھرپور کیفیت موجود ہے۔ یہی وہ اصل نڈھ
رہنے والے اشعار بھی ہیں۔

غزل گو شعرا نے خارجی، موضوعات کو غزل میں سمونے کا رجحان ہی اقبال سے مستعار نہیں لیا بلکہ ان موضوعات
کو علامتی رنگ تفویض کرنے کی روش بھی اقبال ہی سے اخذ کی تھی اور اس کے ارتقا نے بھی خارجی موضوعات
کو اہمیت دی تھی۔ لیکن انہوں نے غزل کی مخصوص ایمانی اور رمز پر انداز کو نظر انداز کر دیا جبکہ اقبال نے علامتوں
کا عام طور سے استعمال کیا۔ مگر اقبال نے زیادہ تر اردو غزل کی رائج علامات ہی استعمال کیں۔ یہ اقبال کی
قادری کا علامتی تھی کہ اس نے پرانی علامات کو ان کی گہسی پٹی صورت میں نہیں برتا بلکہ انہیں نئے شعور کے
اظہار کے لیے مضمون کا ایک نیا دائرہ عطا کیا اور یوں ان کا مزاج ہی تبدیل کر دیا۔ اقبال کی اس روش کا پرتو
جدید اردو غزل کے پہلے رنگ میں عام ہے مثلاً مندرجہ بالا اشعار میں پرانی علامات کو نئے مضمون میں برتنے کا
رجحان بہت واضح ہے۔ چراغ، دارورسن، کوہسار، بحر قنص، صیاد، طیل، انڈیا، زنجیر، صبا، کوئٹہ، یار
مقتل، آشیان، صلیب، چمن، منزل، سفر، لالہ دگل، کارواں، رہبر، ہرن، وغیرہ الفاظ ایسے ہیں جو غزل میں
صدیوں سے مستعمل رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کو اول اول عشقہ جذبات کے اظہار کے لیے علامتی رنگ
میں استعمال کیا گیا تھا۔ پھر جب صوفیانہ تصورات کا چلن عام ہوا تو ان میں سے بیشتر کا علامتی مضمون از خود تبدیل
ہو گیا اور ان میں تازگی سی پیدا ہو گئی۔ پھر ایک طویل مدت تک یہ الفاظ گھسے پٹے انداز میں استعمال ہوتے رہے
تحتی کا سارا رد عمل پرانی علامتوں کے خلاف نہیں بلکہ ان کی رنگ آلود حالت کے خلاف تھا۔ اقبال اور اس کے
بعید غزل گو شعراء نے اس سلسلے میں ایک نیا قدم اٹھایا اور پرانے الفاظ اور علامتیں، نئی سماجی، ذہنی
اور سیاسی ضروریات کے پیش نظر اپنی کیمپلی آئندہ نے پر عبور ہو گئیں۔ پس جدید اردو غزل کا پہلا رنگ ان
علامتوں پر مشتمل ہے جو ہیں تو پرانی لیکن جن کا ذائقہ بالکل نیا اور افق بھی نسبتاً کشادہ ہے۔

اردو غزل کے اس رنگ نے اقبال سے خطابت کا انداز بھی مستعار لیا۔ اقبال اس دور کی پیداوار تھا جو
سیاسی اعتبار سے ہنگامہ دشویدہ سری کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان جنگ آزادی میں الجھا ہوا تھا اور اس
یہ قدرتی طور پر عوام کو بیدار کرنے کے لیے جلسوں، جلوسوں اور تقریروں کا ایک کھرام سا برپا کر دیا گیا تھا۔
ہندوستانی بیداروں کا لہو بھی عام طور سے بلند ہنگ تھا اور ایک ادنیٰ شگ سیاہی سے عوام کو مخاطب کرنے
لگے باعث خطیبانہ انداز اختیار کر گیا تھا۔ چونکہ ادب اپنے زمانے سے گہرے اثرات قبول کرتا ہے اس لیے اگر

اس درد میں ظفر علی خاں، جویش اور اقبال ایسے لویب اور شانویدا ہوئے جن کی آواز گھبر، بلند آہنگ اور خطیبانہ ہے تو یہ کئی غیر اغلب بات نہ تھی۔ ان میں سے اقبال کے ہاں خطابت کا انداز خارجی تحریکات کے علاوہ اس کی اپنی مثال شخصیت کے باعث بھی تھا۔ اقبال نے جب اس داخلی اور خارجی تحریک کے تحت غزل بھی تو قدرتی طور پر خطابت کا انداز غزل میں بھی جاریا اور جہاں جہاں غزل کے علامتی انداز اور رنگ بچے سے شمس ہوا، اس کی جاذبیت بھی قائم رہی۔ جدید اردو غزل نے اقبال کے اس بلند آہنگ بچے کو توڑ پنا یا تاہم اس نے خطابت کے اس انداز سے اثرات یقیناً قبول کیے۔ یہ آہنگ بات ہے کہ اب فریق مخاطب فرش پر بیٹھا ہوا کوئی نوجوان نہیں بلکہ اکثر و بیشتر خود شاعر کا ہم زاد ہے۔

جدید اردو غزل کے اس پہلے رنگ پر اقبال کے بلا واسطہ اثرات کی نشاندہی کچھ ایسی مشکل نہیں تھی تاہم اردو غزل کے دوسرے اور جدید تر رنگ پر ان کے اثرات کی نوعیت ایک بڑی حد تک بالواسطہ ہے۔ مثال کے طور پر اقبال نے خود کو صرف آسمانی فضا تک محدود نہیں رکھا تھا بلکہ زمین سے بھی اپنا رشتہ استوار کیا تھا۔ آزادی کے ساتھ ساتھ پیار بھی ہونے لایا۔ عجبانی ہی حاصل اقبال کا بنیادی رجحان تھا اور اس کے نتیجے میں ذوقی انفرادیت کو بھی ابھرنے کا موقع ملا تھا۔ تاہم آسمان سے زمین پر اترنے (جسے اقبال نے زوالِ آدم خاکی کا نام دیا ہے) کے باعث قریبی اشیاء اور مظاہر کو نظر کی گرفت میں لینے کا رجحان بھی یقیناً متحرک ہوا اور اس نے جدید اردو غزل پر واضح اثرات مرتب کیے۔ دھرتی سے وابستہ ہونے کی اس تحریک میں مغرب کی مادہ پرستی کے علاوہ اس قوی احساس کا بھی ہاتھ تھا جو ایک طویل جنگِ آزادی کے باعث پیدا ہو گیا تھا۔ پھر سائنس نے بھی ایک ایسے نئے دور کو سامنے لانے کا اہتمام کیا تھا جس کا طرہ امتیاز نئی اشیاء نئی آوازیں اور نئے مظاہر تھے۔ ان تمام باتوں نے فرد کو اس تمام سے حرکت کرنے پر مجبور کیا جہاں وہ صدیوں سے کھڑا تھا اور جب اس نے یکایک خود کو ایک نئی اور اجنبی فضا میں پایا تو اسے محسوس ہوا کہ زندہ رہنے اور نئے تجربات کا اظہار کرنے کے لیے اسے نہ صرف نئے دامن کے ساتھ از سر نو معاہدہ کرنا ہے بلکہ اس تعدادم کے دوران میں حاصل کیے گئے تجربات کو بھی نئی علامتوں کی زبان میں بیان کرنا ہے۔ پس جدید غزل میں ارضی اشیاء سے رشتہ استوار کرنے اور اپنی قریبی فضا سے نئی علامات وضع کرنے کا یہ میلان اقبال سے بلا واسطہ طور پر تو متاثر نہ تھا تاہم اس کی تعمیر میں اقبال کے اثرات نے بالواسطہ طور پر ضرور حصہ لیا۔

غزل کے جدید تر رنگ میں دھرتی سے وابستہ ہونے کی تحریک اس بات سے توانا ہوئی ہے کہ اب

شاعر نے خود کو صرف باصرہ تک محدود نہیں رکھا بلکہ سامعہ، لامعہ اور شامہ کی مدد سے بھی خارجی اشیاء تک رسائی حاصل کی ہے غزل میں بالعموم باصرہ کا تحرک وجود میں آیا ہے اور تمام اہم غزلیں گو شعرا کے ہاں آنکھ کی مدد سے حقیقت کے اور آگ کا رجحان ابھرا ہے اور جہاں کہیں دوسری کیفیات کو متحرک ہونے کا موقع ملا ہے۔ ان کا بوجھل پن قاری کو عام طور سے محسوس ہوا ہے مثلاً غزل میں جسم کو موضوع بنانے اور یوں لامعہ، شامہ اور سامعہ کو بردہ کرنے لانے کے میلان نے اکثر و بیشتر چوچا چاٹی کی شاعری پیدا کی ہے اور اس میدان میں غزل کا شعر پابہ گُل ہونے کے ساتھ ساتھ نامل بہ پر دانہ ہوتا ذرا کم ہی نظر آیا ہے۔ جدید اردو غزل نے جب دھرتی کے ساتھ رشتہ جوڑا تو یہ خطرہ موجود تھا کہ کہیں یہاں بھی بٹ پرستی کا رجحان ابتذال اور چوچا چاٹی کے رجحان میں نہ ڈھل جائے۔ لیکن نئے زمانے کے بے پناہ متحرک نے شاعر کے ہاں جس ذہنی اور احساسی برائینگی کو جنم دیا ہے، اس کے نتیجے میں جسم کی بوجھل اور دم روکنے والی صفات ٹبک اور لطیف کیفیات میں تبدیل ہوتی ہیں اس عمل کو جسم کے روحانی ارتقاء کا بھی نام دیا جاسکتا ہے غزل کا یہ رجحان ابتداً حسرت اور بعد ازاں واضح طور پر فراق سے شروع ہوا۔ فراق کی غزل کا بنیادی عنصر ہی دھرتی اور اس کے لوازم سے استوار کرنے کا میلان ہے۔ غالباً اس کی اہم ترین وجہ فراق کی دھرتی پوجا کی وہ روش ہے جو مسلمانوں کی بہ نسبت ہندوؤں کے ہاں زیادہ توانا رہی ہے۔ بہر حال جب چلے کچھ بھی کیوں نہ ہو، یہ حقیقت ہے کہ فراق نے نہ صرف قریبی اشیاء اور ویسی الفاظ کو اہمیت بخشی ہے بلکہ محبت میں جسم کے ارضی پہلوؤں کو بھی نہایت خوبصورتی سے پیش کر دیا ہے لیکن چونکہ فراق غزل کے اصل مزاج کا ایک عمدہ پانگہ ہے اس لیے اس کے ہاں جسم اور اس کے لوازم یعنی نرمی، لٹوا، آواز، قوس اور دائرہ۔ یہ سب ایک لطیف اور ارفع صورت میں ڈھل کر دھرتی سے ادا پڑھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ فی الواقعہ ہندوستانی سنگتراشی میں عورت کی پیش کش اور فراق کی غزل میں عورت کے جسم کا بیان ایک دوسرے کے مماثل ہیں کہ دونوں میں جسم ارفع روحانی کیفیات سے غلو ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ غزل میں فراق کی یہ عطا بے حد قیمتی اور خیال انگیز ہے تاہم یہ میلان فراق تک محدود نہیں رہا بلکہ جدید اردو غزل میں عام طور سے سراپت کر گیا ہے اور قیاس غالب ہے کہ یہ اپنے زمانے کے ارضی میلان اور روحانی تنگ دود کے بیک وقت وجود نے بھی متاثر ہوا ہے۔ چند مثالیں :-

دُرا دھال کے بعد آئینہ تو دیکھ اسے دھت	تو سے جمال کی دو شیرنگی نکھر آئی
گو دیا ہے کیا کیا یہ چراغِ تیرا داماں	طبوس سے رنگیتی تن کیل رہی ہے
یہ شانِ نزاکت ہے کھتا نہیں کھل کر بھی	کچھ آتے ہیں دو عالم رگ رگ میں وہ کس بل ہے

قبائے تنگ نے بیسویں جگہ سے کودے دی زلفِ قتا بہ قدم اک دبی سی انگ ہے تو
سرس نرم سنگیت ایک ایک ادا میں ستاروں کی پچھلے پہر گنگنا ہسٹ
وہ انگ انگ میں دیر دیم ہے سو کا کہ سیال کوندوں کی ہے تلمنا ہسٹ
فراق گور کھپری

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک اٹھا تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی
ہر ادا آبِ رداں کی لہر ہے جسم سے یا چاندنی کا شہر ہے
تجہ کو ہر پھول میں عریاں سوتے چاندنی رات بنے دیکھا ہو گا
(ناصر کاظمی)

یوں اندھیرے میں نور تیر گیا جس طرح تیرا جسم لہرائے
(جیل ملک)

ہر سو ترے وجود کی خوشبو تھی خمیہ زن وہ دن کہ اپنا گھر بھی ترا گھر لگا ہے
کیسی کنسی ہوئی تھی کہاں آبِ درنگ کی کیا عکس پڑ رہا تھا چکدار دھال میں
(لطف اقبال)

اتار پھینک کہی تو غبارِ سا ملبوس یہ تیرا جسم ہے پیارے کہ روشنی کا ستون
جسم کے روپ میں دھلتی ہوئی شعلے کی پک

آنچ آتی ہے مری بیگی ہوئی پلکوں تک

(شہزاد احمد)

ان اشعار میں جسمِ ارضی بہادے کو اتار کر راگ، شعلے اور خوشبو میں تبدیل ہوا ہے۔ بہت کو عبور کرنے اور جسم کی رفعت کو منظرِ عام پر لانے کا یہ اندازِ خالص مادی معاشرے میں روح کے غم کو شامل کرنے کے مترادف ہے۔ خارجی زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں کو غزل میں سمولے، نیز مادہ اور روح میں ایک نئی سطح پر معاہدت تلاش کرنے کے لیے مقبول عام طریق تو وہی تھا جسے اقبال اور اس کے نورا بعد آنے والے شعرا نے اختیار کیا یعنی پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان لیکن بیسویں صدی نے نئے مظاہر اور نئی آرزوؤں کی مدد سے انسان کی جملہ حیات کو اس طور پر متاثر کیا کہ اب بہت سی ایسی قریبی اشیاء بھی ان حیات کی دستر ق میں آنے

لگیں جو پہلے ان سے گریزاں تھیں مثلاً اردو و غزل میں چراغ، نفس، وار، بلبل، متعل، صلیب، کارواں ایسے الفاظ رمزیہ انداز میں مستعمل رہے ہیں لیکن خود یہ اشیا آج کی زندگی میں اس بنیادی اہمیت سے محروم ہو چکی ہیں جو پرانے معاشرے میں انہیں حاصل تھی۔ یہ تمام چیزیں ایران کے قدیم معاشرے سے بھی مستعار تھیں موجودہ دور میں جب غزل گو شاعر نے جملہ حیات کے برائیچہ ہونے کے باعث اپنی دھرتی کو بغور دیکھا تو بہت سی قریبی اشیا اور مظاہر نے علام میں دھل کر غزل کا جزو بدن بننے لگے۔ مثلاً جدید تر غزل میں پیر، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، سانپ، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، دھول، رات، چاندنی اور درختوں و دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔ زمین، جس پر سال کے بیشتر حصہ میں تیز سورج چمکتا ہے۔ آندھیاں آتی ہیں۔ دھواں اور غبار چھا جاتا ہے اور پھر اچانک سادگی کی برکھا ہر شے پر سبز رنگ انڈیل دیتی ہے، جہاں شہر، گھروں، کھڑکیوں، منڈیروں، کوارٹروں اور گلیوں کی ایک گڈمڈسی تصویر کو پیش کرتے ہیں اور جہاں جنگل اپنے پیروں، پتوں، شاخوں، سانپوں اور سالیوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی تہن اور سطح مرتفع کا ماحول نہیں بلکہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔ اردو و غزل میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ شعرا کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو ارد گرد کی اشیا، مظاہر اور علامت کی زبان میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ درآئیاں لیکھانہوں نے پرانے علامت سے بھی اپنا رشتہ قائم رکھا ہے۔ جدید اردو و غزل کے فروغ کا اصل باعث یہی ہے چند مثالیں :-

بو جھل پر دے ، بند جھرد کا ، ہر سایہ ، رنگین دھوکا

میں اک مست ہوا کا جھونکا دوارے دوارے جھانک چکا

بے برگ شجر، گدوں کی طرف پھیلائیں سکتے ہاتھ

پھولوں سے بھری دھولان پہ سوکھے پات کریں لبرام

اک لہرائی اور ڈوب گئے ہوٹوں کے کنول آنکھوں کے دیئے

اک گو بختی آندھی، وقت کی بازی جیت گئی رُت بیت گئی

دل کے طے میں دبا جاتا ہوں
جنگل کے سناٹے سے کچھ نسبت تو ہے
یہ دوپہر، یہ گھلتی ہوئی سرک باقی
زلزلے کیا مرے اندر آئے
شہر کے ہنگامے میں پھرتا کون اکیلا
ہر ایک شخص پھلتا ہوا نظر آیا
(باقی عدلی)

کس طرح گزری گانا قرصِ بستی کا دن
طباغِ خیمہ گلِ تمامِ ناقہ
فاختہ چپ ہے بڑی دیر سے کیوں
نہر کیوں سو گئی چلتے چلتے
دھبوں کی سیڑھیوں پہ پچھلے پھر
جسم گیا دیوار بن کر سایہ دیوار بھی
کوئی آندھی اُفتی سے آ رہی ہے
سرد کی شاخ ہلا کر دیکھو
کوئی پتھر ہی گرا کر دیکھو
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے
(ناقصہ کاظمی)

دل کی باتوں میں آ کے پھٹانے
اڑا لے گئی دھوپ پھولوں کے رنگ
موتیے کی باس امارے کی چمک ہر سوں کا رنگ
یہ انتظار کی تلخی، یہ چاندنی کی چھین
کیا اسے تیز ہوا کا کوئی انداز نہیں
فدا سی دھوپ سے پہلو میں آنی اٹھتی ہے
سانپ پہ پاؤں آ گیا جیسے
چمن میں صبا چینی رہ گئی
دو جہاں کی لذتیں ہیں پیار کی اک بات میں
تمام رات سگتے رہے تو کیا ہو گا
جس نے دیوار سمجھ رکھی ہے اپنی چمن
میں برگِ خشک ہوں مویجِ فنا ہالے جا
(شہزاد احمد)

پھر جاؤ گے بجھتے غرابوں کے دیں میں
آنکھ کی آواز بھی تھی سانس کا سایہ بھی تھا
نہ جانے کب سے یہی گرمیوں کا موسم ہے
جس دل کو آج گنجِ امان کہہ رہے ہیں لوگ
پکٹی سرکوں والے شہر میں کس سے ملنے جائیں
کاغذ کے پھول سر پہ سجا کر چلی حیات
سونی سگتی، سوچتی، سہان سی سرک
جسم کے جنگل سے میں گزرا تو گھبرا یا بھی تھا
کڑکتی دھوپ، ادھکتی زمین، ہوا ساکن
آسیبِ آرزو اسی اجڑے مکاں میں تھا
ہولے سے بھی پاؤں پڑے تو بج اٹھتی ہے کھڑاؤں
نکلی برونِ شہر تو بارش نے آ یا

ایک جھونکے سے لرز جاتی ہے بنیاد مری
 آج میں منزل نہیں ہوں راہ کا پھیلاؤ ہوں
 کون سی شاخ پہ تو نے کیا تعمیر مجھے
 آج ہے میرا سفر اندر سے باہر کی طرف
 یہ دل بُرا سہی، سر بازار تو نہ کہہ
 آخر تو اس مکان میں کچھ دن رہا بھی ہے
 (نظم آقبال)

دھوپ کی لہر ہے تو سایہ دیوار ہیں ہم
 مشعلِ غم نہ بجھاؤ کہ شکیب اس کے بغیر
 آج بھی ایک تعلق ہے ترے ساتھ ہیں
 راستہ گھر کا بھلا دیتی ہیں اکثر یادیں
 وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت
 میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت
 تیز آنندھیوں میں اڑتے پردہ بال کی طرح
 ہر شے گزشتہ ہے مہ و سال کی طرح
 اب تک مرا زمین سے رشتہ ہے استوار
 رہن ستم ہوں سبزہ پامال کی طرح
 سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح
 دیکھو تو ایک شکن بھی نہیں ہے لباس میں
 (شکیب جلالی)

خوشبو کی دیوار گلے پیچھے کیسے کیسے نگ جے ہیں
 شام ہے گہری، تیز ہوا ہے، سر پہ کھڑی ہے رات
 جب تک دل کا سوچ آئے اس کا کھوج لگاتے رہنا
 رستہ گئے مسافر کا اب دیا جلا کر دیکھ
 تیز تھی اتنی کہ سارا شہر خالی کر گئی
 دیر تک بیٹھا رہا میں اس ہوا کے سامنے
 چار سٹو باجیں پلوں کی پائلیں
 اس طرح رقا صحنہ عالم چلے،

(منیر نیازی)

جدید اردو غزل سے یہ چند مثالیں ایک نئے لہجے کی نشان دہی کرتی ہیں۔ ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ آج
 کا غزلی گو شاعر پامال تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے مطمئن نہیں۔ نئے زمانے کی برق رفتاری نے خود اس
 کی ذات کے اندر ایک سچاں سا پیدا کر کے اسے نئی قدروں کی تلاش پر اکسایا ہے۔ اب وہ روایت کی سیدھی
 پامال شاہراہ پر چلنا محض اس لیے پسند نہیں کرتا کہ زمانے کا نیا روپ، زبان و بیان کے قدرے مختلف سانچوں
 کا طالب ہے۔ یہ سائے وہ الفاظ، علامات اور حسی تصورات ہیں جو فرد نے خود اپنے ماحول سے اخذ کیے ہیں
 اور چونکہ ان کا نہایت گہرا تعلق ارد گرد کی دھرتی سے ہے اس لیے غزل لہجے کی طور پر شاعر کی اپنی جنم بھومی سے
 قریب آگئی ہے غزل کا یہ نیا روپ ایک حد تک جدید اردو نظم کے لہجے سے بھی متاثر ہوا ہے۔ نظم مزاج خابجی

اشیاء کے وسیلے سے "اندز کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اردو نظم میں یہ روایت پہلے سے موجود تھی۔ تاہم جدید دور میں تو اس نے خاص طور پر ذات میں اترنے سے قبل اردو کی اشیاء سے اپنا رشتہ قائم کیا ہے۔ اردو غزل کے جدید ترین دور سے ذرا پہلے اردو نظم کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا۔ اس لیے یہ غیر اغلب نہیں کہ قریبی اشیاء سے رشتہ استوار کرنے کے ضمن میں اردو غزل نے اردو نظم سے بھی ایک حد تک اثرات قبول کیے ہوں۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ وہ بہت سے نئے حسی تصورات اور اشیاء جو نظم میں ابھری تھیں، غزل نے بھی انہیں اپنا لیا لیکن غزل۔ یہ مٹس ہوتے ہی یہ اشیاء اور مظاہر اپنی مادی، مخصوص اور اصل حیثیت میں باقی نہ رہے بلکہ غزل کے ایمانی اور رمز شیعہ انداز میں دھل گئے۔ مثال کے طور پر مندرجہ بالا اشعار میں دھوپ، پیر، جنگل، مکان، سانپ اور ان ایسے دھنوں الفاظ نے واضح طور پر اپنی عام کاروباری حیثیت کو ترک کر کے ایک علامتی رنگ اختیار کیا ہے جو غزل کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

جدید اردو غزل کا فروغ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ غزل میں ناسنے کی ہر نئی گروٹ کو اپنے خالص لہجے میں بیان کرنے کی بڑی صلاحیت ہے اور وہ اپنے رمزیر اور ایمانی انداز کی مدد سے سانسے کی چیزوں کو بھی اجتماعی تجربے کا اظہار کے لیے استعمال کرنے پر قادر ہے۔ البتہ غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کے باعث بعض جدید شعرا نے غزل اور نظم کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا نتیجہ غزل کے بہت سے ایسے اشعار بھی نکلے گئے ہیں جن میں وہ موڑ یا قوس ناپید ہے جو غزل کے شعر کے لیے نہایت ضروری ہے اور جس کے بغیر شعر میں زینے کی سی کیفیت کا پیدا ہونا محال ہے۔ یہ سقم آج کے بعض نچرے غزل گو شعرا کے ہاں بھی موجود ہے۔

نظم اردو

گیت کل کے بدن میں جزو کے ابتدائی تحریک کا غماز ہے اور غزل جزو اور کل کے عارضی فراق کی نشان دہی کرتی ہے لیکن نظم جزو کی اس حیثیت سے متعلق ہے جب وہ نشوونما پا کر خود ایک کل میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یوں کتا بھی غلط نہیں کہ گیت بطن مادر میں زندگی کی ابتدائی ہلچل سے مماثل ہے۔ یہ انسانی زندگی کے اس دور کی پیداوار ہے جب بچہ ابھی ماں سے جدا نہیں ہوا۔ لیکن اس نے ماں کی طبیعت میں ایک انقلاب سا ضرور پیدا کر دیا ہے چنانچہ اسے شعور کی پہلی کرن کا نام دینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ دوسری طرف غزل بچے کے بطن مادر سے الگ ہو جانے کے عمل سے مشابہ ہے۔ مگر فراق کی یہ صورت ایک عارضی حبست سے مختلف نہیں کیوں کہ دوسرے ہی لمحے یہ بچہ شیر مادر کے حصول کے لیے دوبارہ ماں سے چپٹ جاتا ہے۔ تاہم حبست بھرنے کا یہ عمل غزل کو بھی ایک عارضی حبست کا وصف تفویض کر دیتا ہے اور غزل "انفرادیت" کے پہلے اہم قدم کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے لیکن بچہ ہمیشہ تو بچہ نہیں رہتا ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ خود ایک الگ شخصیت میں ڈھل جاتا ہے۔ نظم بچے کی زندگی کے اس دور کے مماثل ہے جب وہ سن بلوغ کو پہنچ کر خود ایک علیحدہ کل میں تبدیل ہو جاتا ہے چنانچہ اگر نظم کو انسانی زندگی میں "انفرادیت" کے بھرپور اظہار کی ایک صورت قرار دیں تو اس کے مزاج کا ایک اہم پہلو بالکل آئینہ ہو جائے گا۔

در اصل گیت، غزل اور نظم شگفتہ ذات کے تین مختلف مراحل ہیں اور انسانی سماں کی تدریجی ارتقاء کے عکاس تاہم ان کا ایک تاریخی اور تمدنی پس منظر بھی ہے۔ اس پس منظر کے دو نمایاں مراحل ہیں پہلا وہ جب فرد کی انفرادیت صفر کے برابر تھی اور وہ تمدن کی کمتری کی طرح تمدن کے چھتے سے پوری طرح منسلک تھا۔ اس دور میں فرد

کے احساس بقا کا خاص وہ گروہ تھا جس میں فرد سانس لے رہا تھا اور اس لیے وہ اپنی زندگی اور دت کو گروہ کی زندگی اور موت کے تابع قرار دینے پر مجبور تھا۔ دوسرا مرحلہ وہ تھا جب انسانی زندگی میں روحانی قوتی کا تصور وجود میں آیا یہ گویا شعور ذات کی ابتدائی دفعہ فرد کی انفرادیت سطح پر آگئی اور خدا کے احساس نے اسے ایک ایسے ہمزاد کی تخلیق پر مجبور کیا جو جسم کی موت کے بعد بھی زندہ رہتا تھا۔ یہیں سے روح کا تصور ابھرا اور جسم و روح کی ثنویت واضح طور پر ابھرائی۔ مہر حال پہلا مرحلہ کل کی سالمیت کا وہ دور تھا جس میں حرکت کا فقدان تھا اور اسے باسانی اس صورت سے تشبیہ دی جاسکتی ہے جس نے ابھی تخلیق کے منصب کو قبول نہیں کیا بلکہ اپنی اکائی یا ایکتا میں پوری طرح مگنی ہے لیکن دوسرا مرحلہ تخلیق اور اس کے نتیجے میں تقسیم کا فرسبہ اور دونوں جسم کی ثنویت کو وجود میں لاتا ہے انسانی تاریخ کے اس دوسرے مرحلے کو مزید تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول وہ دور جس میں روح کا تصور ہمزاد کی تخلیق تک محدود تھا۔ اس میں فرد اپنے ماضی کے ساتھ پوری طرح وابستہ تھا اور اس کا یہ عقیدہ تھا کہ مرے ہونے کی ارواح ہمہ وقت اس کی زندگی میں شریک رہتی ہیں۔ دوم وہ جس میں فرد نے ماضی کے بجائے مستقبل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھا اور اس کے ہاں یہ عقیدہ راسخ ہو گیا کہ انسان کی روح انفرادیت کی حامل اور سدا زندہ رہنے والی چیز ہے۔ یہ دور آگے کی طرف جست بھرے کا دور تھا اور اس میں انسان نے گویا آئندہ زندگی سے رابطہ استوار کر لیا۔ جسمانی سطح پر انسانی نسل کو جلدی رکھنے کی کاوش بھی اسی کے تحت آتی ہے کہ یوں فرد آئندہ نسلوں سے منسلک ہو جاتا ہے۔ سوم وہ جس میں فرد نے اپنے ماضی سے بھی رشتہ توڑ دیا اور مستقبل سے بھی اور بھری کائنات میں اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر تنہا ہو کر آوارہ خرامی کے عمل میں مصروف ہو گیا۔ اس دور میں اس کے احساس بقا کا خاص ذات کی گمراہیوں میں اترنے کا وہ عمل ہے جسے خواصی کا نام دینا بہتر ہے تاہم ذات میں اترنے کا یہ عمل ایک طویل آوارہ خرامی کے باد صفت وجود میں آتا ہے۔ اس کا کچھ ذکر آگے بھی آئے گا۔ گیت غزل اور نظم انسانی زندگی کے اسی دوسرے مرحلے سے متعلق ہیں جس میں روح اور جسم کی ثنویت وجود میں آتی ہے اور اس لیے یہ تینوں ثنویت کے مختلف مدارج (اول، دوم، سوم) ہی کو پیش کرتے ہیں۔ گیت میں کل کے اندر جزو گویا بیدار ہوتا ہے اور یہ ہمزاد کے وجود میں آنے کی ایک صورت ہے غزل جست کی وہ صورت ہے جس کے تحت فرد مستقبل سے رشتہ استوار کرنے کی سعی کرتا ہے۔ نظم، فرد کے دور انفرادیت کے حامل ہے

کہ یہ خارجی زندگی کی دستوں میں اپنی نگہ و تازہ کو جاری رکھتی اور موت سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو شعر کی ان تینوں اضافہ نے انسانی مایہ کے تدریجی ارتقاء ہی کو پیش کیا ہے۔

گیٹ اور غزل کی طرح نظم بھی روح اور جسم کی ثنویت کو پیش کرتی ہے لیکن اس کا اتنی نسبتاً کشادہ ہے۔ بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے فرد کے ایک کل میں تبدیل ہونے کے بعد ثنویت کی وہ صورت ختم ہو جاتی ہے جو غزل میں ماں اور بچے کے فراق پر نمایاں ہوتی تھی لیکن دراصل ثنویت محض اپنا علیہ تبدیل کرتی ہے اس طور کہ نظم میں وہ ابتدا ہی سے مختلف قوتوں کی آویزش کے روپ میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ ماں اور بچے کی تمثیل کو ملحوظ رکھیں تو بھی اس آویزش کے شواہد عام طور سے دیکھنے کو ملیں گے۔ گیٹ میں بچہ ماں کے لپٹن میں تھا، غزل میں بچہ، تل کی انگلی تھامے ہوئے تھا لیکن نظم میں ماں، بچے کے اندر چھپی ہوئی ہے (البتہ اب "ماں" نے واضح طور پر فرد کے اجتماعی لاشعور کا منصب قبول کر لیا ہے) تینوں صورتوں میں ماں بچے کا رابطہ باہم قائم رہتا ہے۔ لیکن نظم میں فرد کی انفرادیت کا ابتدائی متوج اس قدر شدید ہوتا ہے کہ ماں نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسے ہی متوج کا زور ٹوٹتا ہے تو ماں کی دنیا از سر نو بیدار ہو جاتی ہے۔ دراصل نظم میں فرد کی انفرادیت کا آغاز سورج کے برآمد ہونے کے مائل ہے۔ اس ابتدائی دور میں سورج ایک انوکھی توانائی اور جدت کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن نصف النہار پر پہنچنے کے بعد جب وہ رُوبہ زوال ہوئے لگتا ہے کہ رات کی دنیا براگمیختہ ہو جاتی ہے اور آخر ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ رات سورج کو نگل جاتی ہے۔ رات "ماں" بلکہ لپٹن مادر سے مشابہ ہے اور اپنے اس روپ میں کاتلی کے نام سے موسوم ہے۔ فرد جب اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے تو دراصل ماں سے اپنے تصادم اور کش مکش کا آغاز بھی کرتا ہے اس سلسلے میں فتح و شکست کی ساری داستان بے معنی ہے کہ ہر شکست کے عمل میں فتح کی نفید بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ سورج رات کی آغوش میں دم توڑتا ہے لیکن رات ہی سے ایک نئی قوت اخذ کر کے اگلی صبح ایک نئی آب و تاب کے ساتھ برآمد ہوتا ہے۔ مرد اور عورت کا جسمانی وصال دراصل مرد کے لیے حیاتیاتی مرگ ہے مگر اپنے اس عمل سے وہ زندگی کے تسلسل میں ایک نئی کڑی کا اضافہ بھی کر دیتا ہے۔ اسی طرح فرد خارجی زندگی کی طرف اپنی پیش قدمی کے باعث جب اپنے قویٰ کو صرف کر لیتا ہے تو اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگا کر ایک نئی

قوت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے (یہ اجتماعی لا شعور میں کا مثبت رویہ ہے) دوسرے نقطوں میں نظم کا فرد ماں سے متصادم بھی ہے اور اس سے قوت اور تانگی بھی حاصل کرتا ہے اور اس لیے نظم کا سارا عمل آوارہ خرامی اور غواصی کے مراحل کو منظر عام پر لا کر ثنویت کے رنگ کو شوخ تر کرنے کا موجب بنتا ہے۔

غزل میں فرد کا تحریک ایک عارضی حیثیت کا حامل تھا۔ انفرادیت کی نمونہ کے تحت فرد نے باہر کی طرف جست تو بھری تھی لیکن وہ اپنے لیے کوئی نیا راستہ تراشنے سے سبزد تھا۔ اسی لیے وہ ہر قدم کے بعد پلٹ کر بلکے کا ہاتھ تھام لیتا تھا لیکن نظم ایک کل شخصیت کے اظہار سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے۔ نظم کی یہ آوارہ خرامی تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے بھی دلچسپ ہے جنگل کا معاشرہ دراصل مادری نظام کی ایک صورت تھا اور اس میں فرد مکمل طور پر کل کے تابع تھا۔ پھر اس کے ہاں شعور ذات کی روشنی نمودار ہوئی اور اس نے خود میں جنگل سے باہر نکلنے کی خواہش کو کر دیا لیکن ہونے محسوس کیا، گیت، پھر اس نے پہلا قدم اٹھایا اور جنگل سے لحظہ بھر کے لیے باہر آکر اس کشادہ میدان پر ایک نظر ڈالی جو دوریوں تک پھیلا ہوا تھا (غزل) اس کے بعد اس نے جنگل کو الوداع کہہ کر آوارہ خرامی کا مسک اختیار کیا اور روشنی اور تاریکی کی آویزش سے پوری طرح آگاہ ہو گیا (نظم) لیکن اس کائنات میں کوئی لکیر بھی سیدھی لکیر نہیں اور اس لیے جب لکیر میں فنا سا غم بھی پیدا ہو جائے تو وہ اپنی ابتدا کی طرف مزور مراجعت کرتی ہے۔ یہی کچھ انسانی زندگی میں بھی ہوا کہ انسان نے جنگل یا زمین سے منقطع ہو کر ایک طویل سفر کیا اور پھر ایک چکر مٹا کر دوبارہ جنگل یا زمین کی طرف آگیا۔ بلکہ مستقل واپسی کا یہ تصور انسانی زندگی میں عام طور سے ملتا ہے۔ گیت، غزل اور نظم کی ساری داستان انسانی شعور کی نمونہ انفرادیت کے آغاز اور آوارہ خرامی (جس میں واپسی کی خواہش بھی شامل ہے) ہی کی داستان ہے اور ان اصناف کو پرکھنے کا یہی ایک زاویہ ممکن بھی ہے۔

لیکن بزرگ نظم کا تھا۔ نظم میں بچے اور ماں، دن اور رات، شعور اور لا شعور کی آویزش منظر عام پر آتی ہے۔ جدید نفسیات نے اس آویزش کو کئی ایک طریق سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً فروڈ نے جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جبلتِ حیات باہر کی طرف پکڑنے کا نام ہے جبکہ جبلتِ مرگ

لے لوٹنے کے اس عمل کا مقصد ناز و دم پہناتھا تاکہ انسان اپنے سفر کا دوبارہ آغاز کر سکے۔

انسان کو موت سے قریب تر کر دیتی ہے جب تک حیات کو فراموش نہ کرے اور دیکھا ہے کہ اس کا کام ربط اور مخالفت پیدا کرنا اور اشیاء کی طرف قدم بڑھانا ہے جب کہ جبلتِ مرگ، موت، بطنِ مادر، تائیدی یا غار کی طرف مراجعت کی ایک صورت ہے۔ اسی طرح نیگٹ نے سانگی کی دو حالتوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس کے تحت انسان نورانی حالت سے فرار حاصل کر کے حقیقت کی دنیا کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ دوسری وہ جس کے تحت وہ حقائق سے منہ موڑ کر اپنی ذات میں غوطہ زن ہوتا ہے۔ نظم ان میں سے کسی ایک کی عکاس نہیں بلکہ آغازِ کار ہی سے ان کی آویزش کو پیش کرتی ہے۔ نظم کا طریق یہ ہے کہ وہ ایک مکمل شخصیت کی طرح اپنی قوت کے بل بوتے پر آگے کو بڑھتی اور اشیاء و مظاہر کو مس کرتی ہے لیکن ایک قوت کی صورت اختیار کر کے واپس اجتماعی شعور وراثت، رجم و اورا کی طرف آتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو غزل اور نظم کا فرق بالکل آئینہ ہو جائے گا۔ غزل بالکل کی جانب سے باہر کو پکتی ہے۔ جیسے بچہ بطنِ مادر سے باہر کی طرف آتا ہے۔ لیکن نظم اپنی مکمل انفرادیت کے باعث خارجی زندگی کی جانب سے اجتماعی شعور و بالکل کی طرف آتی ہے۔ چنانچہ غزل کا رخ اندر سے باہر کی طرف ہے جب کہ نظم کا رخ باہر سے اندر کی طرف آتا ہے۔ نظم میں جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی آویزش جاری رہتی ہے اور دراصل نظم اپنی ساری قوت اس آویزش ہی سے حاصل کرتی ہے۔

غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے اور اس جست کا سارا زور ایک: الہامی کیفیت کے باعث ہے اسی لیے غزل کا طریق استخراجی ہے اور چونکہ یہ اپنا آغاز ہی بالکل سے کرتی ہے اور اسے بالکل سے اخذ ہوئی قوت براہِ راست اپنے اظہار کا وسیلہ بناتی ہے۔ اس لیے اس کے شعور کا اثر بھی فوری ہوتا ہے۔ پھر چوں کہ غزل

۱ Jung-Symbols of Transformation P.178

۲ Extroversion

۳ Introversion

۴ استخراجی طریق فکر ہے

سب انسان ذاتی ہیں

زیرِ انسان ہے

اس لیے زیرِ فانی ہے

کے شعر کا پیمانہ مختصر ہے۔ اس لیے یہ قوت پیمانے سے چھٹک چھٹک جاتی اور قاری کو اپنی غلطی میں جکڑ
 یعنی ہے۔ دوسری طرف نظم استقرائی طریق کے تابع ہے۔ اس کی حالت اس سیاح کی سی ہے جو کسی اجنبی ملک
 میں اپنے لیے خود راستہ تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ نظم ایک وسیع میدان میں پیش قدمی کرنے، راستے کی ہر شے کو
 منس کرنے اور یوں ہر نئے واقعہ سے تجربہ اخذ کرنے کا نام ہے۔ نظم کسی مفرد شخص (مثلاً سب انسان فانی ہیں)
 سے اپنے طریق فکر کا آغاز نہیں کرتی، بلکہ وہ سب، ج، د کو اپنے سامنے موت کے منہ میں جاتے ہوئے
 دیکھتی اور پھر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ تمام انسان فانی ہیں۔ اس کی اساس تجربے پر استوار ہے اور اس کا طریق تعمیل
 اور تجرباتی ہے۔ غزل کو اپنی بقا کا کوئی فکر نہیں کہ اس کے پیچھے ہٹ کا تھپکنے والا ہاتھ اور دودھ پلانے والی چھاتی
 سدا موجود رہتی ہے جب کہ نظم اپنی بہت اور انفرادیت کے بل بوتے پر آگے کو بڑھتی ہے اور زندہ رہنے کے
 لیے خود سارا اہتمام کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کی نمود اور فردغ ان ملک میں ہوا جہاں فطرت کی فزائلی
 کے باعث اشیائے خوردنی کی فراوانی تھی یعنی جہاں فرد کو زندہ رہنے کے لیے کسی طویل تنگ و ناز یا تجربات سے
 گزرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ مشرق کے یہ ملک نیم بارانی خطوں میں ہونے کے باعث فراوانی کے محرک تھے
 اور انسان ذرا سا ہاتھ بڑھا کر فطرت کی خوشہ چینی سے اپنا پیٹ بھر سکتا تھا۔ اسی لیے ان ملک میں فطرت (جس
 کے مظہر جنگل اور دھرتی تھے) امان کی حیثیت میں فرد کے پس پشت کھڑی تھی اور فرد اپنی جسمانی بلکہ روحانی بقا
 کے لیے اس کا دست نگر تھا۔ شاعری، آرٹ، مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی خوشہ چینی کی یہ صورت
 ان ملک میں عام طور سے ملتی ہے۔ دوسری طرف مغربی ملک میں فطرت اس قدر فاضل نہیں تھی اور وہاں
 کے باشندوں کو جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے ہر قدم پر خفائی سے نبرہ آنا ہونے کی ضرورت پیش آتی
 تھی۔ اسی لیے وہاں نہ صرف فرد کی انفرادیت واضح ہوئی بلکہ اس کے نتیجے میں استقرائی طریق اور سائنس اور
 سیاحت کا رجحان بھی سطح پر ابھر آیا۔ مغربی ملک میں نظم کا فردغ اسی تجرباتی اور استقرائی طریق فکر کا
 ایک لازمی نتیجہ تھا کہ نظم فرد کی انفرادی تنگ و ناز نیز جسمانی اور ذہنی سیاحت کی عکاس ہے مشرقی ملک میں
 فطرت اور انسان کا رشتہ تہذیبی سطح پر فرد اور سماج کے رشتے کی صورت میں ابھرا اور فرد سماج سے اس
 طور منسلک رہا جیسے پیر جنگل سے منسلک تھا جب کہ مغرب میں جغرافیائی حالات کی ناسازگاری کے باعث
 فرد کی انفرادیت نسبتاً زیادہ اجاگر ہوئی اور اس نے زندہ رہنے کے لیے سہارا لینے کی روش کو ترک کر دیا۔ فرد
 کی اس انفرادیت کا عکس نظم میں واضح طور پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔

”اگر نظم نے مغرب (بالخصوص یورپ) میں مقبولیت حاصل کی تو یقیناً اس کے مزاج کو پرکھنے کے لیے مغرب کے مخصوص اندازِ نظر، مزاج اور طریق کار کو سمجھنا ضروری ہے۔ یورپ میں بہت سے ممالک میں جو قدرتی رکاوٹوں مثلاً پہاڑ، دریا سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ ہیں اور اس لیے ان میں سے ہر ملک کا ایک اپنا کلچر بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان ممالک میں رابطہ و مفاہمت اور میل جول کے بجائے طویل تصادم، جنگ اور نظریاتی کش مکش ہمیشہ موجود رہی ہے۔ کش مکش اور تصادم کی اس فضا نے فرد کی انفرادیت کو ابھارا اور اسے مثالی نمونہ میں ڈھالنے کے بجائے کردار کی صورت میں زندہ رکھا ہے۔ مغرب میں مشترکہ خاندان کا عدم وجود مختصر خاندان میں وابستگی اور اشتراک کی کمی اور فرد کے ہاں اپنی ذات اپنی انفرادیت اور اپنی نانا کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرنے کا میلان یہ براہِ راست اس تصادم اور کش مکش کی پیداوار تھی۔ تیسری بات یہ ہے کہ مغربی ممالک کا ایک بہت بڑا علاقہ باد و باران کے طوفانوں کی زد میں تھا اور علمِ انسان کی جدید ترین تحقیقات (بالخصوص سائنس کے نظریات) نے یہ بات پایہ ثبوت تک پہنچا دی ہے کہ باد و باران کے طوفان انسانی جسم کو چاق و چوبند بناتے اور حرکت پر کساتے ہیں، یہی خاصیت سردی کی بھی ہے کہ سردی میں حرکت کی فراوانی دراصل خون کو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے چنانچہ مغرب کے گرد میں حرکت حرارت اور تصادم کا وجود براہِ راست موسم سے بھی متعلق ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ مغرب میں اشیاء کی عام طور سے کمی رہی ہے۔ یہاں کی زمین فیاض نہیں اور نہ موسمی حالات ایسے ہیں کہ قدرتی طور پر اشیاء کی فراوانی ہو۔ چنانچہ مغرب کے انسان کو زندہ رہنے کے لیے کش مکش حیات کے عمل سے گزرنا پڑا ہے اور زمین سے اناج حاصل کرنے، فطری عناصر سے نبرہ آنا ہونے بلکہ زندہ رہنے کے لیے اپنی تمام تر قوتوں کو مجتمع کرنے کی ضرورت پڑی ہے۔ پھر اشیاء کی قلت کا ایک نتیجہ جذبہ سیاحت کی صورت میں بھی نمودار ہوا ہے اور مغرب کے انسان نے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے سمندر دن کو عبور کر کے دوسرے ممالک دریافت کئے اور اپنے ہاں قدرتی وسائل کی کمی کو اشیاء کی درآمد سے پورا کرنے کی سعی کی۔ اس عمل نے بیک وقت اس کے ہاں تصادم اور کش مکش کے عمل کو ہمیز لگائی اور اس کے خود غرضانہ جذبات کو تحریک دے کر اس کے کردار کی انفرادیت کو بھی قائم رکھا۔ آخری بات ان تمام افعال کا نتیجہ ہے یعنی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے، اپنے کلچر، ملک اور ذات کا تحفظ کرنے، نیز زمین کے ہر ذرے اور درخت کے ہر پتے کو اپنی بقا کے لیے

استعمال کرنے کے رجحان نے مغرب میں فکر کے استقرانی طریق کو تحریک دی ہے اور اس نے اشیا کی ماہیت دریافت کرنے کے لیے ثابت حقیقت کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کیا ہے اور تجزیہ اور تحلیل کی مدد سے اس کی تہوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ مغرب میں طب، حیاتیات، فلسفہ نفسیات، سائنس اور دوسرے علوم کی ترقی اسی تحلیل طریق کار کی رہنمائی ہے، مغرب میں کردار کی انفرادیت، کردار اور ماحول کا طویل تقادم (جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر نظر آتا ہے) اور اشیا کی ماہیت کو پرکھنے کے لیے استقرانی اہواز نظر کا دروغ، ان تمام باتوں نے نظم کی تشکیل میں ایک اہم حصہ دیا اور اسے ایک مخصوص مزاج عطا کیا ہے۔

مگر کیف استقرانی طریق اختیار کرنے کا ایک یہ نتیجہ بھی نکلا کہ نظم میں شاعر نے براہ راست اشیا اور حقائق سے رابطہ استوار کیا۔ چنانچہ نظم میں جب شاعر کی خاص چیز کا ذکر کرتا ہے تو اپنے تجربہ کی بنا پر ایسا کرتا ہے اور یہ چیز اپنے حقیقی خدوخال کے ساتھ اس کے کلام میں ابھرتی ہے۔ دوسری طرف غزل کی ساری قوت، کل کے دستِ گرم کے باعث ہے اور اس لیے جب غزل اشیا کو چھوتی ہے تو کل کے اجتماعی عمل کو برتنے کا رلائکان اشیا کو علامتی رنگ عطا کر دیتی ہے۔ اشیا کے حقیقی خدوخال کو بعینہ پیش کرنے کی روش غزل کے لیے قابل قبول نہیں۔ اس لیے بھی کہ غزل کا کام ہی شے کو ہاتھ لگا کر بلند از بلند کل کی آغوش میں چھپ جانا ہے (اکٹھ چولی) اس کے پاس اتنا وقت ہی کہاں ہے کہ وہ شے سے براہ راست متصادم ہو کر اس کے خدوخال سے آشنا ہونے کی کوشش کرے۔ لیکن نظم کا میدان الگ ہے۔ وہ اپنی طویل آوارہ خرامی کے دوران میں راستے کی ہر شے کو سس کرتی اور اسے گویا خود دین کے نیچے رکھ کر دیکھتی ہے۔ حقیقت پسندی کا رجحان اور شے کو اس کی انفرادی اور خصوصی حالت میں پیش کرنے کی روش اس کا امتیازی دھن ہے اور اس روش نے محبت کے سلسلے میں نظم کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ غزل کا طریق عمومی ہے۔ وہ شے یا محبوب پر ایک نظر تو ڈالتی ہے لیکن دراصل اسے عبور کر کے سائے اور آئینہ دل کو اپنا لیتی ہے۔ غزل کا محبوب کوئی خاص گوشت پوست کی ہستی نہیں جس کا ایک خاص نام ہو اور جس کے خدوخال اور عادات و اطوار منفرد ہوں بلکہ ایک ایسی عمومی اور مثالی ہستی ہے جو کسی دور کے تمام محبوبوں میں ایک صفت کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ لیکن نظم کا طریق استقرانی اور

تجزیاتی ہے اور وہ شے کو عبور کرنے کے بجائے اس کا تجزیہ کرتی ہے۔ شفا بہت کے ضمن میں نظم ایک خاص محبوب پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دیتی اور یوں محبوب کی انفرادیت کو ابھار دیتی ہے۔ گویا جس طرح نظم بنیادی طور پر انفرادیت کے رجحان کی پیداوار تھی اسی طرح نظم کا محبوب بھی گوشت پوست کی ایک منفرد ہستی ہے اور اس کا چہن چہنا شخصی نقصان کے مترادف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غزل کی محبت میں شخصی نقصان کا احساس اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا کہ نظم میں اسی نکتے کو ایک مثال سے واضح کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجیے کہ ملک کا کوئی محبوب لیڈر جاتا ہے۔ اس کی موت پر آپ کو جو دکھ ہوگا وہ غزل کا دکھ ہے کہ اس کی حیثیت عمومی اور اجتماعی ہے۔ یہاں آپ دکھ کی اس لہر سے متاثر ہیں جس نے ملک کے تمام افراد کو مس کیا ہے لیکن فرض کیجیے کہ آپ کی کوئی نہایت عزیز ہستی آنا نا ختم ہو جاتی ہے۔ اب آپ کے دکھ کی نوعیت شخصی ہے۔ یہ دکھ نظم کا دکھ ہے کہ نظم ایک خاص شخص کی زندگی کا عکس ہے اور اس میں نقصان کی نوعیت بھی شخصی ہے۔

نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن نظم کس کس مخصوص عمل کے پیش نظر کہ وہ آواز خرامی میں مبتلا ہو کر حقائق سے نبرد آزما ہوتی ہے، شاید یہ غلط فہمی پیدا ہو جائے کہ ان دونوں میں تضاد ہے حالانکہ تضاد قطعاً نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ نظم ایک مکمل شخصیت کی منظر تو ہے لیکن اپنی پیش قدمی کو جاری رکھنے کے لیے اسے داخلی قوت بھی درکار ہے۔ اس داخلی قوت کے حصول کے لیے اسے اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگانے کی ضرورت پڑتی ہے۔ خود انسان کی تاریخ تہذیب میں بھی غوطہ زنی کا یہ عمل ہمیشہ موجود رہا ہے۔ ہمارا بڑھ کا بڑ کے درخت کے نیچے ایک طویل تپیا کرنا واضح رہے کہ انسیات نے درخت کو ماں کی علامت قرار دیا ہے، اور وہاں سے نروان حاصل کر کے باہر آنا۔ حضرت عیسیٰ کا ریگستان اور حضرت موسیٰ کا کوہ طور پر جانا اور وہاں سے روشنی لے کر آنا۔ حضرت یونس کا بطن مایہ میں اترنا اور وہاں سے تازہ دم ہو کر باہر نکلنا اور خود رسول اکرم کا غار میں جانا اور وہاں سے پیام ربانی لے کر دنیا کی طرف آنا یہ تمام واقعات اس بات پر دل میں کہ ہر بالغہ فنکار نیز ہر پیغمبر نے اپنی ذات کی گہرائیوں میں ضرور غوطہ لگایا ہے اس اعتبار سے نظم کی جہت کے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو قوت اور تازگی حاصل کرنے کے لیے ملل اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگاتے پر مجبور رہے اور اس لیے اس کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی غوطہ لگانے کا یہ عمل اجتماعی لاشعور کے مثبت پہلو یعنی فیاضی تخلیق اور

حُسن کے سُرخ کو سامنے لانا ہے۔ یہ سُرخ اتنا پورنا کی حیثیت کو واضح کرتا ہے اور اس لیے جب فرد اس کے پاس جاتا ہے تو اپنا دامن موتیوں سے بھر لیتا اور باہر آکر دنیا کے سامنے اسے الٹ دیتا ہے لیکن ماں کا ایک دوسرا سُرخ بھی ہے جو منفی اور تخریبی پہلو کا عکاس ہے۔ یہ سُرخ ماں کی اس حیثیت کو واضح کرتا ہے جو کاتی سے متعلق ہے اور جس کا کام فرد کو نگل جانا ہے۔ نظم فرد کی مکمل شخصیت کی پیداوار ہونے کے باعث خارجی زندگی کے میدان میں بڑھتی تو ہے لیکن آہستہ آہستہ اپنی اصل منزل کی طرف مڑتی بھی جاتی ہے۔ بعینہ جیسے سورج اپنی تمام تابناکیوں کے باوجود صاف رات کی طرف کھینچا جاتا ہے۔ اس رات (ماں) میں ایک عجیب سی مقناطیسی کشش ہے۔ وہ کشش جو سانپ کی پیلیوں میں ہوتی ہے جب وہ اپنی نظریں شکار پر مرکوز کر دیتا ہے اور شکار سحر زدہ ہو کر سانپ کے سامنے بے بس ہو جاتا ہے نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو ماں کے مثبت اور تخلیقی روپ سے قوت اخذ کرتی لیکن ماں کے منفی اور تخریبی روپ کی طرف کھینچ لی جاتی ہے۔ بے شک اس کائنات میں کوئی منزل بھی آخری منزل نہیں اور خود ماں کا تخریبی روپ نکلنے کے فوراً بعد تخلیقی عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تاہم زوال کے دور میں آنے کے بعد فرد کا آہستہ آہستہ موت (ماں، رحم مادر، غار، سمندر یا رات) کی طرف پیش قدمی کرنا اس کے دل میں خوف کی ایک لہر ضرور پیدا کر دیتا ہے۔ دراصل نظم محض ذہنی ابال یا حرکت کا نام نہیں بلکہ اسے ماں (تخریبی روپ) کی کشش کا مقابلہ بھی کرنا ہوتا ہے حیثیت حیات اور حیثیت مرگ کی یکشن کش ہی نظم کو قوت عطا کرتی ہے۔ چنانچہ نظم کا اصل روپ وہ نہیں جو محض حیثیت حیات کا منظر ہونے کے باعث جوش، رجائیت، امید اور روشنی کا پرتو دکھائے اور نہ وہ روپ جو محض شکست، قنوطیت اور فنا کا احساس دلانے بلکہ وہ جس میں ماں دونوں کیفیتوں کی ادیزش وجود میں آئے کہ نظم اس ادیزش کی اساس ہی پر استوار ہے۔ سورج جب نصف النہار پر پہنچنے کے بعد زوال پذیر ہوتا ہے تو دراصل یہی وہ وقت ہے جب اسے روشنی اور اندھیرے کے تقادم کا سامنا بھی ہوتا ہے۔ اسی طرح فرد جب ذہنی اور جسمانی ابال کے ایک خاص مقام پر پہنچتا ہے تو اس کے ہاں وقت کے گزرنے کا احساس اور موت کی آمد کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ زندگی کا یہ مقام جو امیدوں اور دوسو سوں کے درمیان معلق ہے جس میں ایک طرف زندہ رہنے کی لگن اور دوسری طرف موت کا خوف موجود ہے، یہی مقام نظم کو اس کا اصل مزاج عطا کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نظم میں موت کے خوف کی نوعیت شخصی ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ نظم کے پس پشت جو شخصیت ہے وہ خود ایک ملگ ملگ ہستی کے روپ میں ہے اور اس کے ہاں بقا کی خواہش اس خطرے کے پیش نظر زیادہ شدید ہے کہ کہیں موت اسے ختم ہی نہ کر دے۔ نظم میں علم کی نمونہ ایک

بڑی حد تک موت کے اس خطرے ہی کے باعث ہے اور چونکہ نظم کا خالق مجبوراً موت ہی کی طرف
رواں دواں ہے اس لیے اس کے ہاں کش مکش بھی زیادہ شدید ہے۔ دوسری طرف غزل میں یہ بات نہیں غزن
مکمل شخصیت کا اظہار نہیں۔ پھر اس کے پس پشت ماں کا تھکنے والا ہاتھ بھی سدا موجود رہتا ہے۔ اس لیے
غزل موت کو بھی شخصی حیثیت عطا نہیں کرتی بلکہ اسے ذرا فاصلے سے دیکھتی ہے۔ اسی لیے موت کی طرف غزل
کا ردِ عمل عام طور سے غیر شخصی اور فلسفیانہ ہے :

موت ایک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(میرا)

قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
(غالب)

ہر نفس عمر گزشتہ کی ہے میت فانی
زندگی نام ہے مَرَمَر کے جئے جانے کا
(فانی)

زندگی کیا ہے عناصر کا ظہورِ ترتیب
موت کیا ہے انہیں اجزا کا پریشاں ہونا
(چکبست)

بہر حال یہ بات طے ہے کہ نظم نہ صرف قوت حاصل کرنے کے لیے ہاں کے مثبت ردِ پ کی دست نگر ہے
بلکہ سیدھی بکیر پر چلنے کے بجائے ذرا سا مڑ کر ہاں کے منفی روپ کی طرف بھی بڑھ آتی ہے۔ چنانچہ اس کی جہت واضح طور
پر باہر سے اندر کی طرف ہے۔ درآنحالیکہ وہ ایک تیاج کی طرح نئی سرزمین کی سیاحت میں بھی مصروف ہے۔

نظم کے مزاج کی پرکھ کے سلسلے میں ایک یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ گیت اور غزل کی طرح نظم بھی فرد اور سماج
کے باہمی ربط کو اجاگر کرتی ہے۔ تاہم اس کی نوعیت گیت اور غزل سے مختلف ہے۔ گیت جنگل کے معاشرے
کی پیداوار ہے اور جنگل کے معاشرے کی علامت وہ جنگلی بیل بنے جو درخت کے تنے سے چمپی ہوتی ہے۔ اس

بس کو نہ تو دیکھنے کی قوت حاصل ہے نہ سننے کی، البتہ یہ لمس کی بے پناہ قوت کی ملک ضرور ہے اور اس لیے اپنے لمبے لمبے سانپ ایسے ہاتھوں سے اندھیرے کو ٹٹولتی ہے۔ ایسے معاشرے میں جزو کل کے ساتھ اور فرد معاشرے کے ساتھ پوری طرح مربوط ہوتا ہے۔ گیت، جنگل کے معاشرے میں اس وقت جنم لیتا ہے جب یہ معاشرہ اپنے وجود میں رملج کے تحریک کو محسوس کرتا، اسے پرچھائیں (ا) سیب اکا نام دیتا اور یوں فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئے رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔ گویا یہ جنت کی خاموش فضا میں سانپ کے نمودار ہونے کی ایک صورت ہے، دوسری طرف غزل، جنگل کے معاشرے سے باہر چھانکنے کا ایک زاویہ ہے اور سوسائٹی سے فرد کے عارضی انحراف کو سامنے لاکر فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئی سطح کا اضافہ کرتی ہے۔ نظم، انحراف اور بغاوت کی مکمل ترین صورت ہے کہ یہاں فرد سماج کی میکانیکی فضا کو تہ کر لیتی اس کی پامال قدروں سے دست بردار ہو کر خود نئی قدروں کو وجود میں لانے کے لیے ایک طویل ذہنی اور نفسیاتی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ اس سفر میں کھو نہیں جاتا بلکہ واپس آکر سوسائٹی کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے۔ نظم کا ابال کلچر کا ابال ہے اور یہی کلچر جب تہذیب میں ڈھلتا ہے تو سماج کو ایک نئی بلند سطح حاصل ہو جاتی ہے، پس گیت، غزل اور نظم، ان تینوں میں فرد اور سماج کا تضاد، کلچر اور تہذیب کے تضاد ہی کی ایک صورت ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔

(۲)

نظم کے مزاج کا تعین کریں تو مجموعی اعتبار سے یہ نتیجہ ترتیب ہوتا ہے کہ نظم استقرانی طریق کو اختیار کر کے خارجی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی جہت واضح طور پر باہر سے اندر کی طرف ہے۔ اندر اور باہر کی دنیاؤں میں جو تضاد پیدا ہوتا ہے اسی سے نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔ چنانچہ اگر نظم محض باہر کی دنیا کی عکاسی کے یا قطعاً باہر سے منقطع ہو جائے تو گویا اپنے اصل مزاج سے اسی نسبت سے منحرف بھی ہوتی ہے۔ اردو نظم کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بحیثیت مجموعی حاتی کے دور تک خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی عکاسی تک محدود رکھا اور چند مستثنیات سے قطع نظر اپنے دوسرے پہلو یعنی داخلی پہلو کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ نتیجتاً اس سارے دور میں اردو نظم کا ارتقاء زیادہ تر اسلوب اور زبان کے اعتبار ہی سے ہمیت کا حامل ہے۔

غزل کی طرح اردو نظم کا آغاز بھی دکنی دور سے ہوتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکنی دور میں نظم پہلے وجود میں آئی اور غزل بعد میں اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ دکن میں شاعری کو آغاز کار میں نہر ہی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کے بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی دوسرے دکن میں بادشاہت کا نظام تھا تو ناتھا اور بادشاہ کی مدح کے لیے قصیدہ کا رواج پاجانا ایک باطل قدرتی بات تھی آخری یہ کہ دکنی دور میں اردو نثر نے بہت کم ترقی کی تھی۔ چنانچہ داستان طرازی کا منصب بھی شاعری کو ملا اور اس نے اس کے لیے مثنوی ایسی صنف کو عام طور سے استعمال کیا۔ واضح رہے کہ دکن متحرک قبائل کی یلغار سے نسبتاً محفوظ رہا تھا اور اس لیے یہاں کا کلچر بھی ٹھراؤ اور رُبت پرستی کا علمبردار تھا۔ نتیجتاً دکنی شاعری پر گیت کا رُبت پرستی کا رجحان اس قدر مستطرد رہا کہ نہ صرف غزل بجائے خود گیت کے لیے سے مملو ہوئی بلکہ نظم پر بھی اشیاء سے وابستگی اور خارجی مظاہر کی عکاسی کا رجحان شروع سے آخر تک چھایا رہا۔ بے شک نظم مزاجاً خارجی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی داخلی تحریک سے بیگانگی یقیناً ایک بہت بڑا عیب ہے۔ دکنی نظم میں یہی ایک سقم ہے کہ اس نے خود کو نظم

کے محض ایک پہلو تک محدود رکھا پھر بھی اس کے نظم ہونے سے کسی کو انکار نہیں۔

دکنی نظم عام طور سے مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کے روپ میں ابھری۔ بے شک ہئیت اور موضوع کے اعتبار سے یہ اصناف ایک دوسری سے مختلف ہیں تاہم خارجی اشیا اور واقعات کو مس کرنے نیز استقرانی کل کو اختیار کرنے کے باعث یہ اصناف، نظم کے زمرے ہی میں شامل ہیں۔ ان میں سے مثنوی کہانی پیش کرتی ہے اور اس کے خالق کی حیثیت عام طور سے ایک ایسے داستان گو کی سی ہوتی ہے جو اپنی چرب زبانی سے سامعین کا دل موہ لیتا ہے۔ لیکن اگر مثنوی نگار اپنی داستان عشق پیش کرے اور کہانی کے کرداروں میں اپنی ذات کو نمایاں کرے تو فنی اعتبار سے اس کی تخلیق بلند تر حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس میں داخلی زندگی کی وہ رمت بھی شامل ہو جاتی ہے جس کے بغیر نظم کا صحیح مزاج سامنے نہیں آتا۔ ہر کیفیت مثنوی کے تمام اشعار مل کر نظم کی اکائی ہی کو وجود میں لاتے ہیں۔ پھر مثنوی کا طریق کار بھی تحلیلی اور تجزیاتی ہے اور یہ اجمال کے بجائے تفصیل کی گرویدہ ہونے کے باعث نظم کے مزاج ہی کی حامل ہے۔ یہی حال قصیدہ کا ہے جو مطلع، تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مختلف مراحل کو پیش کر کے دراصل ایک کل ہی کو پیش کرتا ہے پھر اس کا سارا عمل بھی استقرانی اور تجزیاتی ہے، ایمانی یا اشاراتی نہیں جو غزل کا طرہ امتیاز ہے۔ مرثیہ جہاں ایک طرف کہانی پیش کرتا ہے وہاں دوسری طرف اپنے رزمیہ عناصر کے بیان میں قصیدہ کے لیے کا قبیح بھی کرتا ہے اور مزاجاً نظم کے طریق کار ہی کا داعی ہے۔ چنانچہ دکنی دور میں ان مختلف اصناف کی ترویج دراصل نظم ہی کی ترویج تھی۔

دکنی دور کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا یعنی دور جس کا زمانہ چودھویں اور پندرھویں صدی عیسوی تھا اس دور میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، نظامی اور آذری کا کلام زیادہ اہمیت رکھتا ہے موضوع زیادہ تر تصوف اور مذہب کی تبلیغ ہے تاہم اس دور میں عشقیہ داستانیں لکھنے کا بھی آغاز ہو گیا تھا۔ دوسرا قطب شاہی اور عادل شاہی دور تھا جس کا زمانہ سولہویں اور سترھویں صدی عیسوی ہے۔ اس دور میں تعداد شعرا نے طبع آزمائی کی۔ تاہم نظم کے سلسلے میں محمد قلی قطب شاہ، ابراہیم عادل شاہ، میراں ہاشمی، نصرتی، دجہتی خواجہ، ایچی، اجنیدی، طبعی، غلام علی، شوقی، رستمی، سیوک اور ابن نشاہی وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے دجہتی، اجنیدی کو مثنوی کے سلسلے میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے کہ ان شعرا نے طبع زاد مثنویاں تحریر کیں۔ دکنی دور میں عام طور سے فارسی تراجم کی بھرمار ہے۔ قصائد کے ضمن میں سلطان محمد قلی قطب شاہ، علی عادل شاہ اور نصرتی کے نام اہم ہیں رزمیہ شاعری کے سلسلے میں رستمی، ہاشمی اور درجنوں دوسرے شعرا کا

نام لیا جاسکتا ہے۔ عام موضوعات مثلاً عید، نوروز، شبِ قدر، ولادت، سالگرہ، ضیافت، عزم، شادی، سیاہ، شکاری پرندے، بسنت، برسات، شاہی محل، سبزی ترکاری ایسے موضوعات پر قطب شاہ، ظل اللہ، عبداللہ شاہی، نعتی اور شوقی وغیرہ نے طبع آزمائی کی۔

دکنی نظم کی پرکھ کے لیے چند ایک نکات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں فارسی نظم کی تقلید کا رجحان عام ہے چنانچہ مثنوی اور قصیدہ کے ضمن میں تو واضح طور پر فارسی کا تتبع کیا گیا ہے۔ دراصل نظم کے اس دور کو تراجم کا دور کہنا چاہیے اور اس اعتبار سے اسے ایک تاریخی حیثیت حاصل ہے کہ آگے چل کر اردو نظم نے جو ترقی کی وہ اس تیاری کے بغیر ممکن ہی نہیں تھی لیکن اندھی تقلید اور تتبع کا یہ بڑا نتیجہ بھی برآمد ہوا کہ دکنی نظم میں اعلیٰ شاعری کے وہ اوصاف پیدا نہ ہو سکے جو فاضل تخیلی عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم زیادہ تر خارج کی شاعری ہے۔ اس میں جگ بیتی کا انداز بہت نمایاں ہے اور شاعر نے خود کو واقعات، مقاصد اور خارجی اشیا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نظم میں خارج کا ادماک بے حد ضروری سمجھا تاہم اس کیسے دل کی واردات سے ایک تعلق قائم کرنا بھی ضروری ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دکنی دور کی نظموں سے شاعر بحیثیت ایک فرد پراسرار طریق سے غائب ہو گیا ہے اور اس نے محض ایک داستان گو، دہائی یا تماشہ بین کا منصب قبول کر لیا ہے۔ اس بات نے دکنی نظم کو یقیناً نقصان پہنچایا ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ دکنی نظم میں محبت کا موضوع بھی شامل نہیں۔ ان یہ ضرور ہے کہ محبت کے ضمن میں گیت کے بُت پرستی کے رجحان ہی سے زیادہ اثرات قبول کیے گئے ہیں اور اس میں چل چھڑ چھاڑ یا سراپانگاری سے آگے بڑھ کر گہرے احساسات یا تاثرات کو بیان کرنے کی روش ناپید ہے۔ نظم اس بات کی متقاضی ہے کہ شاعر محض بُت پرستی تک ہی نہ رہ جائے بلکہ اپنے ذہنی اور احساسی تحریک کو بھی پیش کرے۔ لیکن دکنی نظم میں رجحان قطعاً پس منظر میں ہے۔ دکنی نظم کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کو مذہبی خیالات اور صوفیانہ تصورات کی ترویج کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا۔ چنانچہ مرثیہ سید الشہداء کا عروج بھی دراصل مذہبی اعتقادات کے اظہار ہی کی ایک صورت تھی تاہم چونکہ مرثیہ میں بھی ایک نمایاں مقصد ہر وقت سامنے رہتا ہے نیز چونکہ یہ مرثیہ شخص نقصان کے احساس سے لبریز نہیں اس لیے اسے خارجی شاعری کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے یہ سارا دور مذہبی جذبات کے اظہار کا بھی دور تھا۔ اس لیے شعر اس نے عام طور سے اسلامی رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے بھی نظم کو استعمال کیا۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم میں فارسی شاعری کی تقلید کے باوجود قریب اشیا اور

ماحول کی عکاسی کا رنجان امیر اور شعرا نے رسوم، تنواروں، تقریبوں اور دوسرے مظاہر کے بیان میں اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو ایک بڑی حد تک محفوظ کر لیا، ثقافتی اعتبار سے دکنی شعرا کا یہ کارنامہ قابل قدر ہے، کیوں کہ تاریخ تو محض واقعات اور شخصیتوں تک خود کو محدود رکھتی ہے جب کہ ثقافتی مظاہر زمانے کی روح کو پیش کر دیتے ہیں۔ دکنی شعرا نے اپنے زمانے کے رجحانات اور رسوم کو نظم کر کے گویا اپنے زمانے کی روح کو محفوظ کر لیا ہے اور اس اعتبار سے ان کا یہ اقدام قابلِ تعریف ہے۔ ان نگارشات کی اہمیت کا باعث یہ بھی ہے کہ دکنی شعرا نے فارسی یا ہندی کے بجائے اردو میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر وہ اس زبان کو شاعری کے سلسلے میں استعمال نہ کرتے تو اس کی آئندہ ترقی اور ترویج بہت مشکل ہو جاتی پھر بھی جہاں تک نظم کا تعلق ہے جب اس کے مخصوص مزاج کو سامنے رکھ کر دکنی دور کی نظموں کو پرکھا جائے تو ان کے معیار میں کسی خاص بلندی کا احساس نہیں ہوتا۔ درآئیکہ اس دور سے ذرا پہلے اسی دکن سے بھگتی تحریک کے شعرا نے اعلیٰ شاعری کے نمونے پیش کیے تھے۔ اس کی وجہ وہ تقلیدی رجحان تھا۔ جس کے تحت دکنی شعرا نے فارسی نظم ہی کو سدا اپنے سامنے رکھ رکھا اور نظم کا مقصد محض واقعات کی تدوین اور مظاہر کا بیان قرار دے لیا۔ چنانچہ ذات کی نفی کے رجحان نے ان نظموں کی ادبی حیثیت کو سخت نقصان پہنچایا۔

(۳)

ہر چند دکنی دور میں اردو شعرا نے غزل میں بھی طبع آزمائی کی تاہم یہ سارا دور دراصل نظم ہی کا دور تھا۔ اور اس میں قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی وغیرہ لکھنے کا رواج عام تھا۔ اس کے پس پشت ہندی گیت کی وہ روایت موجود تھی جس میں زمین کے ساتھ چٹنے اور ثبت کی پرستش کرنے کا جذبہ قوی تھا چنانچہ قدرتی طور پر اس دور میں ایسی اصناف کو فروغ باجوہ زندگی کے واقعات کو بیان کرنے تفصیل اور تجزیے کے رجحان کو اپنانے اور محبوب کے سراپا کو پوری طرح پیش کرنے کے سلسلے میں زیادہ کارآمد تھیں۔ دھرتی پوجا کا یہ پس منظر اس بات سے بھی عیاں ہے کہ دکنی دور کی اردو غزل نے بھی گیت سے واضح اثرات قبول کیے اور اس میں سراپا نگاری کا جہان اور ہندی لہجے کو اپنانے کی روش زیادہ واضح ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے آغاز میں جب اردو ادب کا مرکز جنوب سے شمال کو منتقل ہوا تو نظم کے مقابلے میں غزل کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ اس کی بڑی وجہ تخیل کا وہ جہان تھا جو دلی کی فضا میں موجود تھا اور جو غزل کے فروغ کے لیے نہایت سازگار ثابت ہوا۔ تاہم اس کا یہ مطلب یہ نہیں کہ اس دور میں جو اٹھارویں صدی کی ابتدا سے ۱۸۵۷ء کے غارتگ پھیلا ہوا ہے، نظم کو کوئی اہمیت ہی حاصل نہیں تھی بلکہ اگر مقدار کو ملحوظ رکھیں تو اس سارے دور کی نظم، غزل کے مقابلے میں کسی مقام پر بھی کتر دکھائی نہ دے گی۔ مگر اردو غزل نے اس عرصہ میں معنوی اعتبار سے جو ترقی کی اس کے مقابلے میں نظم بہت پست دکھائی دیتی ہے۔ غالب اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کے شعر، داخلی و ادوات کے اظہار کے لیے تو غزل میں طبع آزمائی کرتے تھے اور حصول زرد داستان طرازی اور ہندی جذبات کے اظہار کے لیے علی الترتیب قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ کو بروئے کار لاتے تھے اور ان کے نزدیک خارجی زندگی اور اس کی کروٹوں کو پیش کرنے کے سبب نظم ہی عام طور سے زیادہ کارآمد تھی۔ خالص داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے غزل اور خالص خارجی زندگی کے بیان کے لیے نظم تو دو نکتہ کر دینے کے اس رجحان نے غزل کو صرف ایک حد تک

لیکن نظم کو ایک بڑی حد تک نقصان پہنچا یا منزل کو جو نقصان پہنچا اس کی صورت یہ تھی کہ غزل نے ارد گرد کے ماحول سے اثرات قبول کرنے کے بجائے خود کو ایک خاص تخیلی فضا میں قلعہ بند کرنے کی کوشش کی اور استعارات و تلمیحات کے ضمن میں سبھی غیر ملکی اثرات ہی کو زیادہ تر قبول کیا لیکن چونکہ غزل بحیثیت ایک صنف ایران میں بہت ترقی پا چکی تھی اس لیے تقلید اور تتبع کے باوجود اردو غزل نے معیار کی بلندی کو ہمیشہ اپنے سامنے رکھا اور یوں اس کی ترقی بہر حال جاری رہی۔ دوسری طرف نظم کے سلسلے میں ایران نے مدح، داستان طرازی، اخلاقی تصورات، فلسفہ یا تاریخ کے واقعات کو تو موضوع بنایا لیکن شاعر کو درباری داستان گوہ مبلغ یا مفکر کی سطح سے اوپر اٹھا کر انفرادیت کے اظہار کی سطح پر لانے میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکی اور اس کی ادبیات میں نظم کا پایہ غزل کے مقابلے میں کم تر درجے کا حامل رہا اور ہندوستان میں نظم کا عام مزاج گیت کے مزاج سے ملوث تھا اور اس میں تخیل کی اڑان بٹ پرستی کے مدارج سے آگے نہیں تھی۔ نتیجتاً اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے وسط تک اردو نظم نے جہاں ایک طرف ایرانی اثرات کے تحت خود کو ایک خاص فضا میں پابند رکھا، وہاں دوسری طرف گیت کے اثرات کے تحت سراپائیکاری اور پوجا کے رجحان کو بھی اپنایا اور اردو شعرا نے نظم کو خارجی موضوعات کے لیے وقف کر کے اس کی داخلی شیرازہ بندی کے عمل کو ایک بڑی حد تک محدود کر دیا۔

ایسے حالات میں اردو مثنوی کے وہ چند نمونے جن میں شعرا کی داخلی واردات بھی شامل ہو گئی ہیں ہوا کے تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ مثنوی کا لغوی معنوم "دوہرا کرنے" کا ہے اور اس سے مراد وہ صنف ہے جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن ہوں۔ اردو شعرا نے مزاج کے بجائے ہیئت کو تمام تر اہمیت بخشتے ہوئے مثنوی کو کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا اور یوں عشقیہ داستان کے علاوہ شکار، سیر و سیاحت اور دوسرے موضوعات کو بھی مثنوی کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ اصولاً یہ بات غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہیئت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دیا جائے کیونکہ کسی صنف کے وجود کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر طریق سے سامنے لا سکتی ہے۔ مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے۔ اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لیے برباد جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مزاج برباد ہو جائے چنانچہ ان اردو مثنویوں سے

قطع نظر خارجی موضوعات سے متعلق ہیں، محبت سے متعلق مثنویوں میں بھی تدریجات بہت ہیں۔ مثلاً وہ مثنویاں جن میں قطعاً غیر شخصی انداز میں دو کرداروں کی داستانِ عشق کو بیان کر دیا گیا ہے ان مثنویوں سے یقیناً کم تر میں جن کی احساسِ جذبات نگاری پر استوار ہے اور جن میں شاعر نے مختلف کرداروں کی زبان سے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ لیکن مثنوی کی خالص ترین قسم وہ ہے جس میں شاعر نے آپ بیتی کے انداز میں اپنی داستانِ عشق اور اس سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور واردات کو بڑے پُر خلوص انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں میں تجربے کی حدت اور جذبے کی تازگی نے مثنوی کو نظم کے اصل معیار سے قریب تر کر دیا ہے۔

اردو مثنوی کی داستان بہت طویل ہے کیوں کہ دکنی دور کے بعد بھی اردو میں لا تعداد مثنویاں لکھی گئیں۔ چنانچہ دکنی کی مثنوی جو اس نے شہرِ سورت کی تعریف میں لکھی اور سراج اور گنگا آبادی کی مثنوی 'بوتساں خیال' سے لے کر مرزا داس کی مثنوی 'فریادِ آغ' تک تقریباً دو سو برس کا عرصہ جس میں سینکڑوں مثنویاں لکھی گئیں۔ ان میں سے بیشتر مثنویاں محض تصیدی انداز کی حامل ہیں اور ان میں شاعر نے چاہے ہوسے نوالوں کو چاہے پہلے جانے کا منظر پیش کیا ہے۔ ان مثنویوں میں نہ صرف کہانی کے جملہ عناصر پیش رو مثنویوں سے مستعار لے لیے گئے ہیں بلکہ کرداروں کی پیش کش اور ان کے مخصوص جذباتی رد عمل کے سلسلے میں بھی تصیدی روش اختیار کی گئی ہے اس کے علاوہ کردار نگاری بھی ایک بڑی حد تک ناقص ہے اور کردار کے بجائے مثالی نمونے عام طور سے پیش ہوئے ہیں مثلاً، مثنویوں میں دیو اور پری کے کردار انسانی کے بعض مثالی نمونوں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ دیو وہ مرد ہے جس میں خونخواری، وحشت اور جسمانی قوت دوسروں سے زیادہ ہے۔ اسی طرح پری عورت کے حسن، جمال کا ایک مثالی نمونہ ہے۔ اس کا ثبوت اس بات میں ملتا ہے کہ جب مثنویاں بچنے والوں نے دیو اور پری کی پیش کش کو ترک کیا تو بھی پری کا لفظ خواہجہ عورت کے یہ عام طور سے مستعمل رہا۔ مثنویوں کے عام پلاٹ کے سلسلے میں بھی داستان گو کا مخصوص رد عمل صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ اس لیے کہانی نہیں سناتا کہ اس کی ذات کے اندر کوئی ایسا ہیجان برپا ہے جس کا اظہار کئے بغیر وہ رہ نہیں سکتا تھا بلکہ اس لیے کہ اس کہانی سے وہ سامعین کے دلوں کو موہ لینا چاہتا ہے۔ چنانچہ مثنوی کے دوران میں وہ داستان گو کے سادے ہتکنڈے استعمال کرتا ہے خدمت کرنے پر آتا ہے تو کردار کو تخت اڑنی میں گرا دیتا ہے اور تعریف کرنے پر آتا ہے تو اسے ادنیٰ ثریا پر اٹھائے جاتا ہے اور یوں سامعین کے رد عمل کی

تعمیر خود کرتا ہے جو اصولاً ایک غلط بات ہے اس کے علاوہ وہ قدم قدم پر سامعین کو گویا رد کر اشیا کی تفصیل بتانے لگتا ہے۔ یہ بات داستان گو کی چرب زبانی کے باعث تو ایک حد تک مصلحت ثابت ہو سکتی ہے لیکن مکی ہونی مثنویوں میں یہی بات اکتا ہٹ پیدا کر دیتی ہے کما گیا ہے کہ یہی تفصیل تو ان مثنویوں کا قیمتی سرمایہ ہیں کیوں کہ ان کی مدد سے شاعر نے اپنے زمانے کی معاشرت کو گویا محفوظ کر لیا ہے۔ محفوظ کو نے کے لیے عمل سے تو شاید کسی کو انکار نہ ہو گا یکن و یکھنے کی بات یہ ہے کہ ان تفصیل سے کہیں مثنوی فنی اعتبار سے ناقص تو نہیں ہو گئی کیوں کہ شعر کا پہلا کام شعری کیفیت پیدا کرنا ہے نہ کہ کٹیا لگٹ بن کر سامنے آنا۔ لطف تو اس بات میں ہے کہ قاری کو محسوس ہو کہ شاعر نے اپنی معاشرت کے مختلف مظاہر کو پیش کر دیا ہے بلکہ اصل چیز یہ ہے کہ وہ لیے کردار پیش کرے جو اپنے احوال سے کسی خاص دور کی معاشرت کے سارے نقوش کو پیش کر دیں۔ اردو مثنویوں میں عام طور سے تفصیل اور تجزیے کا رجحان اکتا ہٹ اور بیزاری کی حد تک ہے یہی حال سراپا نگاری کے سلسلے میں سامنے آتا ہے جب شاعر کسی حسین عورت کی تعریف میں زمین آسمان کے قلاب ملا دیتا ہے اور اس کے جسم کے جملہ حصوں کو الگ الگ اور تفصیلاً اپنی تعریف کا ہدف بناتا ہے۔ اس تعریف میں صدیوں پرانی تشبیہات واستعارات اور لفظی تراکیب بڑی فراخ دلی سے استعمال ہوتی ہیں۔

اردو مثنویوں کے اس انبار میں میر کی بعض مثنویاں، میر حسن کی محرابیان، سید میر اثر کی مثنوی منوابع خیال، دیا شکر نسیم، گلزار نسیم، موسیٰ کی قول غنیا، اور مرزا شوق دہلوی کی مثنوی، زہر عشق، یقیناً ہوا کے تازہ جھڑکوں کی طرح محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں سے پہلے میر کی مثنویوں کو لیجئے۔ یوں تو میر نے متعدد ایسی مثنویاں لکھیں جن میں جگہ جگہ کا انداز نمایاں ہے تاہم میر کی وہ مثنویاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں، جن میں اس نے اپنے عشق کا حال بیان کیا ہے۔ ان میں سے مثنوی، معاملات عشق، اور خواب خیال میر، تو بے حد قابل قدر ہیں کہ ان میں بعض جگہوں پر میر نظم کے اصل مزاج سے بہت قریب آ گیا ہے۔ معاملات عشق، میں میر نے اپنی داستان عشق کے بعض سچے واقعات اور تجربات بیان کئے

ہیں جن کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے محض سنی سنائی باتوں کے مکرر اظہار کی کوشش نہیں کی بلکہ آگ کی اس تپش کو پیش کیا ہے جس میں سے وہ ٹوٹ کر گزرا ہے۔ مثلاً اس مثنوی سے یہ چند ٹکڑے قابل غور ہیں کہ شاعر کی قلبی واردات کو نہایت خوبی سے پیش کرتے ہیں:

کچ پانی ہو، عینہ ہو یا برسات	روزِ روشن ہو یا اندھیری رات
ان تک میرے تئیں پہنچ رہا	بیٹھے منہ دیکھنا نہ کچھ کہنا
آشنا یا ر سارے بیگانے	کہ ہوئے میری تو دیوانے
صبح ہوتے ہی گھر سے چلتے ہیں	جیسے کھوئے گئے نکلتے ہیں
چلتے جاتے ہیں دیکھتے ہی راہ	پر کہیں کی کہیں پڑے ہے نگاہ

میں کہوں کیا مجھے نہ اپنا ہوش	جیسے تصویر سامنے خاموش
آنسو آنکھوں میں پر پئے جاؤں	دے کہیں کچھ تو ہاں کئے جاؤں
ان سے رخصت ہوئے جو بعدِ شام	تیرہ دیکھا جہان کو ہر گام
اب جو گھر میں ہوں تو مسرورہ سا	چارپائی پہ ہوں تو مردہ سا
جی میں کچھ آیا روکے بیٹھ رہا	دل زدہ چپکا ہو سکے بیٹھ رہا
کوئی آیا جو داں سے جی آیا	سو نہ آیا کبھی کبھی آیا،

دوسری مثنوی 'غلاب و خیالی تیرہ' تو فن کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔ اس کے پس منظر میں تیسر کی ناکامی محبت کی ساری داستان موجود ہے اور وہ واقعہ بھی جب تیسر پر دیوانگی کی حالت طاری ہو گئی تھی اور اسے چاند میں کوئی تصویر نظر آنے لگی تھی۔ چاند میں تصویر کی نمود اور شاعر کا نفسیاتی ردِ عمل، اس بات نے تیسر کی اس مثنوی کو جدید نظم کے معیار پر پہنچا دیا ہے۔ حیرت ہے کہ ایک ایسے دور میں جب نظم کا معیار عام طور سے پسٹ تھا، تیسر نے ایک ایسی نظم لکھی جو آج بھی بالکل تازہ اور نئی محسوس ہوتی ہے۔

نظرِ رات کو چاند پر جا پڑی تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی

نظر آئی اک شکل مہتاب میں کئی آئی جس سے خور و خواب میں
اگر چند پر تو سے مہ کے ڈروں دیکھیں نظر اس طرف ہی کروں
جو دیکھوں تو آنکھوں سے لوہو ہے نہ دیکھوں تو جی پر قیامت ہے
اسے دیکھوں جیدھر کروں میں نگہ وہی ایک صورت ہزاروں جگہ
رہے سامنے اک طرح پر کبھو رکھے وضع سے پاؤں باہر کبھو
کبھو صورت دل کش اپنی دکھائے کبھی اپنے بالوں میں منہ کو چھپائے
کبھو یک یک یا رہو جائے وہ کبھو دست بردار ہو جائے وہ
گلے میں سرے ہاتھ ڈالے کبھو طرح دشمنی کی نکالے کبھو
کبھو چلی برابر و کبھو ہنس کے بات کبھو بے وفائی، کبھی التفات
جو میں ہاتھ ڈالوں وہاں کچھ نہیں بجز شکل وہی عیاں کچھ نہیں

میر کے معاصرین میں سودا نے بھی متعدد مثنویاں لکھیں لیکن سودا کی آواز بہت بلند آہنگ تھی اور مثنوی دھیمی سائے کی طالب ہے۔ چنانچہ وہ کوئی قابل ذکر مثنوی تحریر نہ کر سکا۔ سودا کے بعد جرأت نے بھی کم و بیش دس مثنویاں تحریر کیں تاہم ان میں سے ایک بھی فن کے اعلیٰ مدارج تک نہ پہنچ پائی۔ دراصل میر کی مثنویوں کے بعد میر حسن کی مثنوی سحر البیان (بدر منیر) ہی کا ذکر ہونا چاہیے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ مثنوی بطور خاص اہم ہے۔ لیکن اس مثنوی کی ایک خاص خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں میر حسن نے کرداروں کی زبان سے انسانی جذبات کا نہایت پر غلو ص اظہار بھی کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اگر اس مثنوی سے جذبات نگاری کے یہ حصے خارج کر دیے جائیں تو زبان کی سادگی اور سلامت کے باوجود اس کا شعری پایہ اونچے معیار پر نہ رہ سکے۔ یہ چند نمونے قابل غور ہیں۔

جدائی کا منظر :-

یہ بیٹھے تھے خوش ہو کے باہم ادھر کہ اتنے میں ادھر سے باجا پھر
پہر کے وہ بکتے اٹھابے لظیر ہوئی غم کی تصویر بدر منیر
نہ بولی نہ کی بات نے کچھ کہا نہ دیکھا ادھر آنکھ اپنی اٹھا

کما مجھ سے پیاری نہ بیزار ہو پھر آؤں گا، بولی کہ مختار ہو
فراق کی کیفیت :-

نہ انگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھوننا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا اگر کسی نے کہ بی بی چلو تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے تو کہنا یہی ہے جو احوال ہے
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی پہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا اگر کسی نے کہ کچھ کھائیے کما خیر بہتر ہے منگو ایسے
محبت کا منظر :-

وہ جو گن جو تھی درد و غم کی اسیر ہوا غم میں جو گن کے یہ بھی فقیر
نہ سُدھ گھر کی لی اور نہ لی راہ کی جب آئی ذرا سُدھ تو پھر آہ کی
بجاتی رہی بین وہ صبح تک یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک
دھری اپنے کاندھے پہ جب اس نے بین اٹھی لے کے انگڑائی زہرہ جبین
پر یزاد نے تب پکڑ اس کا ہاتھ شتابی بٹھا تخت پر اپنے ساتھ
زمین سے اڑا آسماں کے تئیں وہ گتنا کما کی نہیں رسے نہیں!

شعوی سحر البیان کے بعض اور پہلو بھی قابلِ غور ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس میں سراپا نگاری اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ میر حسن نے ہندوستان کی اس دھرتی پر اتکر کر یہ شعوی کلمی جس کا اہم ترین وصف بُت پرستی تھا چنانچہ وہ قدم قدم پر محبوب کے سراپا کو بیان کرنے کے لیے لڑک جاتا ہے۔ اشیاء، رسوم اور مظاہر سے شاعر کی گہری وابستگی بھی دھرتی پوجا کے اس رجحان ہی کی علامت ہے۔ لیکن میر حسن کی جیت اس بات میں ہے کہ اس نے اس کہانی میں احساسات کی آمیزش بھی کر دی ہے اور زبان کی سادگی اور سلاست کو بھی شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے۔ ایک اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ میر حسن نے اپنی شعوی میں عورت کے معاشرے کو پیش کیا ہے اور ہندوستانی معاشرہ ازمنہ قدیم ہی

سے ماورسی نظام کے تابع رہا ہے۔ چنانچہ کہانی میں عورت کا کردار ہی فعال اور متحرک کر دار ہے۔ مثلاً بے نظیر کے مقابلے میں بدر مینر کا کردار زیادہ توانا ہے اور محبت میں بھی بدر مینر کی عاشق کے بہادری میں ابھری ہے۔ بے نظیر کا کردار شروع سے آخر تک انفعالییت کا شکار ہے۔ مثلاً آغاز کار میں پری اس پر عاشق ہوتی ہے اور اسے اڑا لے جاتی ہے۔ پھر جب وہ بدر مینر سے مقابلے تو بھی کسی متحرک کردار کا رول ادا نہیں کرتا۔ یہاں بھی بدر مینر کا عشق ہی زیادہ توانا ہے۔ پھر جب وہ کنویں میں قید کر دیا جاتا ہے (واقعہ ہے کہ قید کا یہ قصہ بجائے خود بے نظیر کے کردار میں متحرک کے فقدان کا غماز ہے) تو بدر مینر کی ہم زاد وزیر زادی ہی متحرک کردار کے روپ میں دشت و بیابان میں پھرتی، بالآخر اس کی رہائی کا موجب بنتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو میر حسن نے قطعاً غیر شعری طور پر اپنی مثنوی میں عورت کے معاشرے کی عکاسی کی ہے اور اس لیے اس کی یہ مثنوی مزاجانیت کی نفاذ و صحت پر جانور کے رجحان اور سراپا نگاری کی روش کا ایک نمونہ ہے۔

مثنوی سحرالبیان کی روایت اور مزاج میر تسوز کی مثنوی خواب و خیال میں برقرار نظر آتا ہے۔ لیکن اب شاعر نے سراپا نگاری کی جہت ہی کو زیادہ اہمیت نہیں بخشی بلکہ زبان میں محاورہ بندی اور بول چال کی صفائی پر بھی زیادہ توجہ مبذول کی ہے۔ سراپا نگاری کے سلسلے میں میر حسن نے بڑے مکہ رکھاؤ سے کام لیا تھا اور جنسی براہ کیننگ کی مقصد کو سامنے نہیں رکھا تھا۔ لیکن خواب و خیال میں شاعر دھرتی پر کچھ زیادہ ہی اترا یا ہے۔ چنانچہ اختلاط کی تصویر کشی میں عربیانی اور غمش نگاری کے جس رجحان کی خواب و خیال میں ابتدا ہوئی اس نے بعد ازاں ایک روایت کی حیثیت بھی حاصل کر لی۔ اسی طرح محاورہ زبان کا استعمال بھی مثنوی کے لیے ضروری قرار پایا اور آخر میں تو زبان کی صفائی اور سلاست ہی مثنوی کا سب سے بڑا معیار متصور ہونے لگی۔ بااں ہمہ خواب و خیال میں جذبات نگاری کی بعض عمدہ مثالیں موجود ہیں اور اردو مثنویوں میں اس کی اہمیت مسلم ہے۔

مثنوی سحرالبیان کے خواب میں آتش کے شاگرد پنڈت دیانند کشنم نے مثنوی عجز آبرنیم بھی لیکن اس میں سحرالبیان کے نقشے کی سادگی، زبان کی صفائی اور جذبات نگاری کی اعلیٰ صفات پیدائہ ہو سکیں۔ روایت ہے کہ استاد کی فرمائش پر شاگرد نے مثنوی میں خاصی کانٹ چھانٹ کر دی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کہانی کی کڑیاں اکھڑی اکھڑی سی محسوس ہوتی ہے اور وہ مدافعی اور قدرتی بہادری کا ایک تخلیق میں ہونا چاہیے، اس مثنوی سے غائب ہے۔ مثنوی کی کانٹ چھانٹ کا ایک یہ نتیجہ بھی نکلا ہے کہ کہانی کے واقعات

مثنوی پر محیط ہو گئے ہیں۔ درآنحالیکہ عام قہقہے میں مناسب، انحرافات سے کہانی کا تناؤ کم ہو جاتا ہے اور قاری کا ذہن کہانی کے پوچھ کو محسوس نہیں کرتا لیکن گلزار نسیم کہانی کے اعتبار سے خاصی بوجھل اور پھیدہ ہے۔ یہی حال اسلوب کا ہے جس میں ٹھٹھوٹ ہے، روانی نہیں اور جھجکے صاف محسوس ہوتے ہیں۔ پھر اس مثنوی میں جذبات نگاری کی بہ نسبت خارجی زندگی کے بیان کو زیادہ اہمیت تفویض ہوئی ہے اور اس سب کے نتیجے میں وہ توازن پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکا جسے مثنوی کی سب سے بڑی خوبی قرار دینا چاہیے کہا گیا ہے کہ مثنوی گلزار نسیم کے اہم ترین اوصاف تکلف کی طوش ادائی اور ایجاز پسندی ہیں۔ حالانکہ تکلف، نقیض کو تحریک دیتا ہے اور شاعری کی روح کو مجروح کرتا ہے۔ گلزار نسیم کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے کسی داخلی دباؤ کے تحت یہ مثنوی نہیں لکھی بلکہ دیکھو اس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا کے تحت اپنے کمالات دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مثنوی میں روانی اور بہاؤ کے فقدان کا ایک باعث یہ بھی ہے۔ جہاں تک ایجاز پسندی کا تعلق ہے اگر ایجاز کو کفایت کے معنوں میں لیا جائے تو یہ ایک خوبی ہے لیکن اگر اس کا مفہوم واقعہ یا کیفیت کو شعوری طور پر مختصر کر کے پیش کرنا ہے تو یہ ایک عیب ہے۔ گلزار نسیم میں شاعر نے قہقہے کے ضمن میں اختصار کے جس عمل کو بروئے کار لانے کی کوشش کی اس کا نتیجہ کہانی کی اکھڑی اکھڑی کیفیت کے دوپ میں سب کے سامنے ہے۔ البتہ اسلوب میں جہاں کہیں شاعر نے کفایت کو ملحوظ رکھا ہے تو یقیناً ایک بات پیدا ہو گئی ہے تاہم کفایت کا یہ انداز نسیم کے اسلوب کی ایک لازمی صفت ہرگز نہیں کیونکہ اس نے جا بجا غیر ضروری تفصیل سے بھی کام لیا ہے مثلاً:-

اے یوسف چشم زخم یعقوب	دے رشک بادراں منکوب
اے دلبر دلبراں دغا باز	دے دیو سوار عوش پرواز
اے آب تہ زمین نیزنگ	دے نقب دوان بارغ گزنگ
اے پردہ کشائے بے حجابی	دے ذرد خائے دستیابی
اے دہرور زرد برو نہادہ	دے صرصر گل بادوادہ

اسے پردہ کشائے روئے پنہاں دسے داغ نمائے پشتِ اخراں
 تو بارخِ ارم سے لے گیا گل تو مجھ سی پری کو دے گیا جل
 یہ اور اس قسم کے متعدد ٹکڑوں میں شاعر نے ایک مصنوعی فضا پیدا کی ہے اور ایک جگہ کی بجائے تفصیل کے
 رجحان کو اپنایا ہے۔

اُردو مثنوی کے اس تذکرے میں محقق، نظیر اکبر آبادی، ذوق، غالب اور داغ کی مثنویوں کا نام بھی لیا جا
 سکتا ہے۔ لیکن موجودہ مطالعہ کے لیے مومن کی مثنوی، قولِ غنیں اور نواب مرزا شوق کی مثنوی، زہرِ عشق کا ذکر
 ہی کافی ہے۔ ان دونوں میں ایک حد تک مماثلت بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان میں جن اور پری کے کردار نظر نہیں
 آتے اور نہ کہانی شہزادوں اور شہزادیوں ہی کے گرد گھومتی ہے۔ ان مثنویوں میں زندگی کے عام کردارِ محبت
 کے تجربے سے گزرتے اور زمانے سے نبرد آزما ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شاید یہ زمانے کی تبدیلی کا بھی
 اثر تھا کہ ان مثنویوں میں تخیلِ مجھ سے باہر اگر حقیقت کی دنیا میں سانس لینے کا رجحان نہایت قوی ہے پھر فرار
 کا وہ رجحان جس کے تحت قہقہے کے آخر میں سب بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں اور تمام مصیبتیں ختم ہو جاتی ہیں،
 ان مثنویوں سے غالب ہے اور قہقہے نے فرحیہ کے بجائے المیہ کی صورت اختیار کی ہے۔ اس ضمن میں دلیت
 کا شرفِ میر کو حاصل ہے کہ اس نے نہ صرف مثنوی میں جگہ بتی کے بجائے آپ بتی کا انداز اختیار کیا بلکہ
 فرار کی مصنوعی فضا کو بھی خود پر وارد نہ ہونے دیا۔ تیر کے بعد مومن اور شوق کی متذکرہ بالا مثنویوں کی اہمیت
 مسلم ہے۔ مومن نے یوں تو بہت سی مثنویاں لکھیں جن میں اس نے نہایت خلوص سے اپنے عاشقوں کا حال
 بیان کیا۔ تاہم ان میں سے مثنوی، قولِ غنیں، بطور خاص تجربے کی حدت اور جذبے کے خلوص کا ایک عمدہ نمونہ
 ہے۔ مثلاً اس میں شاعر نے فراق سے ذرا پہلے کی حالت کو یوں بیان کیا ہے۔

کیا نے ڈھب سے ملاقات ہوئی کہ نہ کچھ بولے نہ کچھ بات ہوئی
 مل کے حیرت زدگان بے کس دور بیٹھے ہوئے روتے رہے بس
 خونِ نقاش لب پہ وہ آہیں باہم حسرتِ آلودہ نگاہیں باہم
 گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تابِ کلام پر یہ بولی وہ ذرا جی کو تمام
 کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو معنت کس واسطے جی کھوتے ہو
 اب تم ادوں سے لگا لیجو جی نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی

ہاں مگر فکر ہو تو ہم کو ہو رنج و اندوہ جو ہو ہم کو ہو
 کہ بڑی آہ ہماری خوش ہے ہم میں اک مہر و وفا کی بو ہے
 خیر رہنا ہوا اب تک اپنا اب وطن تم کو مبارک اپنا
 تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ ہم چلے حسرت و حزاں کے ساتھ
 کام دل رنج و بلا کو سونپا تم کو تو ہم نے خدا کو سونپا
 کہہ کر یہ اٹھ گئی تھی کھوئی ہوئی بچیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

کچھ ہی کیفیت مرزا شوق کی شنوی "زہر عشق" میں بھی ابھرتی ہے جب بیردن اپنے عاشق سے
 آخری بار رخصت ہوتی ہے۔ دیکھئے :-

تو سلامت جاں میں رہ مری جاں نکلیں ماں باپ کے ترے اراں
 واسطے میرے اپنا دل نہ کڑھا چاند سی بنو گھر میں بیاہ کے نا
 ہے یہی لطف زندگانی کا دیکھ سکھ اپنی نوجوانی بکا
 چاروں ہے یہ نالہ و فریاد عمر بھر کون کس کو کرتا ہے یاد
 لطف دنیا کے جب اٹھاؤ گے ہم کو دو دن میں بھول جاؤ گے

لیکن یہ ثابت ہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ قول غنیں اور زہر عشق دونوں میں محبوبہ وطن چھوڑنے پر مجبور
 ہے اور دونوں میں وصیت کے حصے کو بڑی اہمیت تفویض کی گئی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ مرزا
 شوق دہر عشق کے سلسلے میں قول غنیں سے متاثر تھے تاہم زہر عشق کو چرہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس شنوی کی
 اہمیت زبان کی سادگی اور عمدہ جذبات نگاری کے باعث بھی ہے۔

جذبے اور احساس کی آمیزش نے اردو کی بعض شنویوں کو اردو نظم کے مزاج سے قریب تر تو کیا ہے
 تاہم ماننا پڑے گا کہ ان شنویوں میں بھی شعری کیفیات کی توانائی ایک بڑی حد تک کردار اور واقعے کی مختلف
 کڑیوں کی مہر بن ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ شنوی کو پڑھتے ہوئے اس کے خالص شعری حصوں سے تو قاری
 لطف اندوز ہوتا ہے لیکن کہانی اور کردار سے انہیں الگ کر کے پیش کیا جائے تو یہ لطف باقی نہیں
 رہتا نظم کے نقطہ نظر سے یہ ایک عیب ہے کہ خالص شعری کیفیت کسی کہانی، تمہید یا کردار کی دست نگر ہو
 بات دراصل یہ ہے کہ نظم کو نثر سے پہلے عروج حاصل ہوا تھا اور اس لیے نظم کو کہانی، فلسفہ، خلاق، مذہب

دعویہ کی تردید کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا لیکن جیسے جیسے نثر نے ترقی کی، نظم نے یہ موضوعات بڑی آہستگی سے نثر کے حوالے کر کے خود کو صرف شعری کیفیات کے اظہار کے لیے وقف کر دیا کہ یہی دراصل نظم کا میدان تھا۔ جدید نظم میں یہ بات بے حد نمایاں ہے (اس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا) لیکن اردو ادب کے جس دور کا ذکر مقصود ہے اس میں نظم کا مخصوص مزاج ابھر کر سامنے نہ آ سکا تھا اور اس لیے نظم زیادہ تر خارجی واقعات، کرداروں اور اشیاء کے بیان ہی پر مشتمل تھی اور اس کے خالص شعری حصے اپنی انگ حیثیت کو پوری طرح منوانہ سکے تھے۔ اس دور میں شبنوی کے علاوہ واسوخت ایک ایسی صنف ضرور تھی جس میں شاعر اگر چاہتا تو پوری طرح شعری کیفیات کو اجاگر کر دیتا لیکن واسوخت میں میکانیکی انداز اور پامال موضوعات کو بار بار پیش کرنے کی روش نے ایک ایسی مصنوعی فضا پیدا کی کہ شعری کیفیات پوری طرح سامنے آ ہی نہ سکیں، پھر بھی بعض شعرا بالخصوص میر کے ہاں درد مندی اور کسک کے وہ عناصر نظر آ جاتے ہیں جن سے میر کا عام کلام بھی عبادت تھا۔ واسوخت کا موضوع صرف یہ ہے کہ محبوب نے عاشق سے بے وفائی کی ہے اور اب عاشق اسے دھکی، منت، بددعا یا طعنوں سے اپنی طرف مائل کرنے کی کوشش میں ہے ظاہر ہے کہ واسوخت نے کہانی یا کردار کا سہارا لیے بغیر شاعر کے ردِ عمل کو پیش کیا ہے اور اگر تاثرات کے سلسلے میں اجتہادی روش کو بروئے کار لایا جاتا تو یقیناً واسوخت میں نظم کے اعلیٰ نمونے پیش ہو سکتے تھے۔ بایں ہمہ اردو ادب کے اس دور میں میر، سودا، جرات اور امانت مکھنوی وغیرہ کے واسوخت کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے میر کے واسوخت زیادہ جاندار ہیں۔

میر کے ایک واسوخت سے یہ ٹکڑا دیکھئے۔

زندگانی ہو تجھے ہاتھ سے اس کے دشوار کوئی دن تو بھی میر سے جانی سے اپنی بیزار
پنچیں برائیاں ہیں ان سے تجھے سو سو آزار طنز و تعریفی اکائے کی رہے اک بوچھاڑ

جاگے ٹھک سامنے اس کے تو بہت تر آدے

عرقِ شرم میں ڈوبا ہوا سب گھر آدے

(۴۱)

اُردو نظم کے اس دور میں شاعری اور واسوخت کے علاوہ نظم کی مزید چار صورتوں کا ذکر ضروری ہے ان میں سے دو صورتیں یعنی قصیدہ اور بحرِ قدور اصل ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں تیسری یعنی مرثیہ سید الشہداء شری اور قصیدے کے امتزاج کا نمونہ ہے اور چوتھی خارجی موضوعات پر نقد و تبصرے کی وہ صورت ہے جسے اس دور میں خالص نظم کا نام ملا ہے۔ ان میں سے پہلے قصیدے کو لیجئے! اردو ادب کا یہ دور معاشی اور سیاسی اعتبار سے ایک عجیب سے انتشار کا زمانہ تھا۔ ایک طرف تو شکست و ریخت کا عمل جاری تھا، قدیں ٹوٹ چوٹ رہی تھیں، شرافت اور نجابت کا تصور رخصت ہو رہا تھا۔ فضا پر سراسیمگی مسلط ہو گئی تھی اور دوسری طرف ابھی بادشاہت کا تصور موجود تھا اور بادشاہ ہی کو نجابت و ہند، رازق اور محافظ تصور کیا جاتا تھا۔ چنانچہ جہاں تک اُردو نظم کا تعلق ہے اس کا معتد بہ حصہ شخصیت کی تہذیب اور اس کے اظہار کے بجائے خارجی زندگی کی ان دو حقیقتوں کو بیان کرنے کی ایک کاوش کے سوا کچھ نہیں۔ اس لیے ان ہر دو رجحانات کے تحت جو نظم وجود میں آئی، نظم کے اس معیار سے یقیناً پست ہے جس کا احساس موجودہ دور کے قاری کو نہایت شدت کے ساتھ ہوا ہے۔ قصیدہ ایک مصنوعی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث ایک مصنوعی اسلوب کا علمبردار اور مطالب کے اظہار میں مبالغہ آرائی اور خوشامد پسندی کا داعی تھا، چنانچہ سودا اور میر کے قصائد سے لے کر جرات، مومن، ذوق اور غالب کے قصائد تک نظم کے اس نمونے نے اپنی مخصوص روش سے بہت کم انحراف کیا ہے اور شاعر نے حسب قاعدہ مطلع و تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مراحل کو عبور کیا اور ہر قدم پر قدم کے طریق کار کو ٹھونڈا رکھا ہے۔ بے شک الفاظ کے دروہست، محاورے اور تشبیہ استعارے کے استعمال میں ان میں سے ہر شاعر نے ایک حد تک جدت پسندی کا ثبوت بھی دیا نیز ان میں سے ہر ایک نے اپنے مخصوص لمبے میں بات کی ہے تاہم قصیدہ کے مخصوص سکون اور بلند آہنگی نے تہذیب و جذبات کے عمل کو وجود میں نہیں آنے دیا۔ پھر قصیدہ کہنے والے کے سامنے سب سے بڑا مقصد یہ رہا ہے

کہ وہ نہ صرف اپنے مبلغِ علم کا اظہار کرے بلکہ زبان پر اپنی گرفت کا ثبوت بھی دے نیز مبالغہ آرائی میں ان بلند یوں پر پرواز کرے جن تک دوسرے قصیدہ نگاروں کا تخیل نہ پہنچ سکا ہو مقصد کے اعتبار سے دیکھیں تو اس ساری تخلیقی تنگ و ذوق کا مدعا حاکم وقت کی خوشنودی حاصل کرنا اور یوں شاعر کے گزارشات کے لیے ایک آسان وسیلہ ہم پہنچانا تھا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اپنے اس عمل میں قصیدہ گو کہاں تک حتیٰ بجانب تھا۔ کیوں کہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر وہ قصیدہ نہ لکھتا تو بھوکوں مرتا یا یہ سب تسلیم، لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ قصیدہ کے تحت جو کچھ لکھا گیا وہ کہاں تک شعر کے اس معیار پر پورا اترتا ہے جس سے شاعری کا وسیع واقف ہے نیز وہ کہاں تک قاری کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا موجب ثابت ہوتا ہے۔ بے شک شعر کو اس کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنا بھی ضروری ہے اور اس لحاظ سے قصیدے کی تاریخی اہمیت سے انکار ناممکن ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ قصیدے نے زمان و مکان کی حدود کو عبور کر کے اپنے وجود کا جواز مہیا بھی کیا ہے یا نہیں! اس سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ جب ہندوستان میں بادشاہت کا نظام ختم ہوا تو قصیدہ بحیثیت ایک صنف قریب قریب ختم ہو گیا۔ اگر قصیدہ نویسی کسی داخلی دباؤ اور ضرورت کے تابع ہوتی تو یقیناً نئے حالات و واقعات کے باوجود زندہ رہتی اور اگر یہ زندہ نہ رہ سکی تو ماننا پڑے گا کہ یہ ایک وقتی ضرورت کی چیز تھی اور جب وقت گزر گیا اور اس کی افادیت ختم ہو گئی تو شعرا بھی اسے ترک کرنے پر مجبور ہو گئے۔

مدح اور ہجو ایک ہی سکتے کے دو رخ ہیں مدح کا محرک احساسِ کمتری اور ہجو کا احساسِ برتری ہے اور نفسیات کے برتری اور کمتری کے احساسات کو ایک ہی بنیادی احساس کے تابع قرار دیا ہے مذکورہ بالا دور دراصل ایک عجیب سے تضاد کا دور تھا اور اس میں روشنی اور تاریکی، سکون اور انتشار، امدت اور غریب کا ذائقہ پوری طرح وجود میں آچکا تھا۔ شاعر جب دربد میں پہنچتا تھا یا کسی امیر کے آستانے پر حاضر ہوتا تھا تو قصیدے کے ذریعے اپنے احساسِ کمتری کو بروئے کار لا کر مدوح کی ہمدردی حاصل کرنے کی کوشش کرتا تھا لیکن جب وہ دربار سے باہر آکر زندگی کی ناہمواریوں سے متصادم ہوتا تھا تو خود کو زمانے کے زوال آمادہ رجحانات سے بلند و بالا تصور کر کے ان کو ہدفِ طنز بنانے کی طرف خود کو مائل پاتا تھا۔ پھر اس ایذا رسانی کے جذبے نے بھی دو صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جب شاعر اپنی ذات کے تحفظ اور اپنی برتری کے احساس کو قائم رکھنے کے لیے شخصی سطح پر طنز و تشبیح کے عمل میں مبتلا ہوتا اور دوسری وہ جب وہ

غیر شخصی سطح پر زمانے کے زوال آباد رجحانات اور شکست و نجات کے عمل کو طنز کا نشانہ بناتا تھا۔ مقصد انگریزوں پر جو بوجھ لکھی گئی، شعری کیفیات کے اعتبار سے نہیں، عام اخلاقی معیار کے اعتبار سے بھی ناقص اور قابل اعتراض تھی۔ شخصی سطح کی اس بوجھ کے نمونے سودا کے کلام میں عام طور سے ملتے ہیں۔ سودا نے میرزا کا حکم فدا کر دیا، بقا، کمین، مولوی ندرت اور بعض دوسروں کی جو بھجریں لکھی ہیں، ان کا عام اخلاقی معیار بھی خاصا پست ہے۔ اس طرح انشا اور مرزا اعظم بیگ کی شانہ و چشموں نے جو بھجریہ انداز اختیار کیا اور بعد ازاں لکھنؤ میں انشاء اور مصطفیٰ کے بابین جو مہر کے ہوئے، شخصی سطح کی بھجریہ نہایت پست نمونے تھے اور ان میں کسی شعری کیفیت کو تلاش کرنا بالکل عبث ہے۔ دوسری سطح پر وہ بھجری لکھی گئی جو دراصل معاشرے کی ناہمواریوں پر بھرپور طنز کا درجہ رکھتی تھی۔ اس ضمن میں سودا کی وہ بھجریات جن میں اس نے فوجی نظام کے انحطاط پر طنز کیا ہے، یقیناً طنزیہ شاعری کے اعتبار سے قابل قدر ہیں۔ اس غیر شخصی بھجری کے ساتھ ساتھ شہر آشوب کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں شہر آشوب کو رائج کرنے والے شاعر ناجی تھے۔ ان کے بعد تیر، سودا، نظیر اکبر آبادی وغیرہ نے شہر آشوب لکھے۔ ان شہر آشوبوں میں زمانے کے عام انحطاطی رجحانات کی پردہ درسی کی گئی ہے۔ پھر قائم چاند پوری کے شہر آشوب بھی کافی دلچسپ ہیں تاہم شہر آشوب دراصل احساس برتری کے اظہار کی ایک صورت ہے اور اگرچہ اس کے ذریعے زمانے کی ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے ابھرتی ہے تاہم یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کیا یہ نظم کے اصل معیار کے مطابق بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی کے سوا اور کچھ نہیں اور یہ اس لیے کہ شعر نہ تو ایک اونچے سنگھاسن سے زندگی پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالنے کا نام ہے اور نہ نشیب سے زندگی کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کی ایک کاوش بلکہ وہ تو ایک سہوار سطح پر زندگی سے مقصود مہرے ہوئے اور اس مقصود سے اخذ کردہ بوجھل کیفیات کو سبکبار بنانے کا ایک ذریعہ ہے۔ اسی لیے مدح یا بھجری کی اہمیت بحیثیت نظم محل نظر ہے کہ ان میں سے ایک تو صرف نشیب اور دوسری محض فراز سے زندگی کو دیکھتی ہے اور ان دونوں میں شاعر کی داخلی کیفیات سطح پر نمودار نہیں ہوتیں۔

اس دور میں نظم کی تیسری صورت مرثیہ شیدا الشہداء ہے۔ بالعموم مرثیہ کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت شاعر مدوح کی بہادری یا سخاوت کا ذکر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے تحت وہ مانتا ہے کہ بلا کو نہایت رقت آمیز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ قارئین کے دل گداز ہوں اور

آہ دہکا کو تحریک ملے۔ تعریف کے ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ شعرا نے قصیدہ میں مبالغہ آرائی کے رجحان کو بطور خاص اپنایا ہے اور گھوڑے، تلوار، جنگ اور دوسری باتوں کے بیان میں تخیل سے مدد لی ہے۔ البتہ مرثیہ اور قصیدہ کے رزمیہ عناصر میں یہ فرق عیاں ہے کہ قصیدہ کی مبالغہ آمیزی کے پشتِ مطلب بڑی کا جذبہ کارفرما ہے جب کہ مرثیہ کے پس پشت خوش اعتقادی اور مذہبی خروش موجزن ہے جہاں تک مرثیہ میں داستان کا تعلق ہے۔ شعرا نے واقعات کو بلا کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کر کے کرداروں کو ابھارا اور ان کے جذباتی رد و عمل کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی کا وصف کہ وہ اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو محفوظ کرتی اور مختلف کرداروں میں شاعر کے اپنے احساسات و جذبات کو منتقل کر کے پیش کرتی ہے، ان مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ تاہم ان مرثیوں کی مخصوص مذہبی فضا اور خوش اعتقادی سنان کے تاثر کو مسلمانوں کے صرف ایک فرقے تک محدود کر کے مرثیہ کی آفاقی اپیل کو کم کیا ہے۔ دوسرے یہ مراٹھی سامعین کو رلانے کے لیے تحریر ہوئے اور اس نمایاں مقصد نے جذبات و احساسات کی عکاسی میں بھی مبالغہ آمیزی اور رقت انگیزی کو تحریک دی۔ شعر کا کام کہ وہ جو جمل جذبے کو سبکبار کر کے ذہنی تسکین کی ایک صورت پیدا کرتا ہے، ان مراٹھی میں موجود نہیں۔ اس کے بجائے یہاں آنسو بہانے اور یوں اعصابی تسکین حاصل کرنے کی ایک صورت پیدا ہوئی ہے جو شعری کیفیت کے بجائے ڈرامائی عنصر اور مذہبی جذبے کا نتیجہ ہے۔ اس سب کے باوجود اردو نظم کے ارتقاء میں ان مراٹھی کی اہمیت سے انکار نا ممکن ہے۔ اول اس لیے کہ ان کے ذریعے شعری زبان میں نکھار اور توانائی در آئی۔ دوم اس لیے کہ فطری مناظر کی خوبصورت عکاسی کا رجحان انہی کے باعث پروان چڑھا۔ بالخصوص میر انیس کے وہ مرثیے جن میں صبح و شام کے مناظر کا بیان ہے، نظم کی آئندہ ترقی کے لیے خاصے مدد ثابت ہوئے۔ سوم اس لیے کہ واقعات کو بلا کے بیان میں بھی ان مرثیوں نے ہندوستان کی دھرتی اور اس کے رسم و رواج کو پیش کیا اور یوں نظم کو وطن سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔ پھر بھی ان مراٹھی کو نظم کی ترقی یافتہ یا ترقی پذیر صورت قرار دینا سخت مشکل ہے۔

اردو میں مرثیہ نگاری کی روایت تو دکنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی لیکن اس کے بعد بھی اس کی ترقی جاری رہی سو دا میر، ضمیر، خلیق، انیس، دبیر، مولن اور متعدد دوسرے شعرا نے اس سلسلے میں بہت عمدہ مرثیے لکھے۔ واجد علی شاہ کے دور میں تو مرثیہ نگاری کا رجحان معاشرے پر پوری طرح مسلط ہو گیا تھا اور اس نے

شعری تخلیق کے دائرے کو قطعاً محدود کر دیا تھا۔ اس زمانے میں مرثیہ سید الشہداء کے علاوہ اُس مرثیے کو زیادہ فروغ حاصل نہ ہو سکا جو شخص نفی نقحان کے احساس سے لبریز تھا اور جس کی تخلیق شاعر کے ذاتی علم کے باعث تھی۔ چنانچہ اس سارے دور میں موتی کا وہ مرثیہ جو اس نے اپنی محبوبہ کی موت پر لکھا اور غالب کا وہ مرثیہ جو اس نے عارف کی موت پر تحریر کیا، ان کے علاوہ اور کوئی قابل ذکر مرثیہ نظر نہیں آتا۔

(۵)

اُردو نظم کی چوتھی اور آخری صورت 'خالص نظم' کے ذیل میں آتی ہے۔ اگر اس صورت میں خارج کی دنیا مقصود بالذات قرار نہ پاتی اور شاعر خارجی زندگی کے مظاہر کا سہارا لے کر اپنی ذات میں غوطہ زن ہو سکتا تو یقیناً اُردو شاعری کے اسی دور میں نظم کا اصل مزاج ابھرتا لیکن اس دور کا فرد ابھی خود میں کردار کی اس انفرادیت کو پیدا نہ کر سکا تھا جو نظم کی نحو کے لیے ضروری ہے اور اس لیے اس کی مسرت یا دکھ میں بھی ایک اجتماعی ردِ عمل کی کیفیت زیادہ توانا تھی۔ واضح رہے کہ انبوه میں مزاج ایک جشن ہے یعنی اس میں علم کی غلش کم ہوتی ہے اور جشن میں انبوه کے ساتھ نطف اندوز ہونا جذبے کی بالائی سطح کو ظاہر کرتا ہے علم کی کسک تو اسی صورت میں شدت اختیار کرتی ہے جب فرد انبوه سے کٹ کر اپنی تنہائی کی آگ میں جلتا ہے۔ اسی طرح اصل مسرت ایک انفرادی تجربہ ہے اور اس کی گہرائی اور شدت انبوه سے الگ ہو کر اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔ اسی لیے نظم کا صحیح مزاج اس وقت سامنے آتا ہے جب فرد ایک مکمل مکمل میں تبدیل ہو کر اپنی الگ حیثیت میں مختلف تجربات میں سے گزرتا اور ان سے علم یا مسرت اخذ کرتا ہے لیکن زیرِ نظر دور میں اُردو نظم کی یہ جہت نمایاں نہیں ہو سکی تھی۔ دوسرا نیکہ نظم کا تجرباتی اور تعمیلی انداز سطح پر آگیا تھا چنانچہ مثنوی، قصیدہ، عجب یا مرثیہ سے ہٹ کر خالص نظم کی جو صورت ابھری اس میں زیادہ تر خارجی زندگی کو بیان کرنے کی روش موجود ہے اور اندکی طرف مڑنے کا رجحان بہت کمزور ہے گویا اس دور کی خالص نظم نے نظم کے صرف ایک پہلو یعنی خارجی رُخ پر زیادہ توجہ صرف کی ہے اور شاعر کی ذات کو پوری طرح اجاگر نہیں کیا۔ نظم کی یہ روایت و گہنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی۔ پھر دلی سے لے کر حالی تک اُردو نظم نے اس خاص روایت کو ملحوظ رکھا اور نظم خارجی زندگی کے بیان اور شاعر کے اجتماعی ردِ عمل کی پیش کش تک محدود رہی۔ بے شک خارجی زندگی کے بیان میں شاعر نے ایک حد تک شعری کیفیات کو بھی پیدا کیا اور حقیقت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو نظم کے اس روپ کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا ہی مشکل ہو جاتا پھر بھی اس میں شاعر کی ذات کی آمیزش قطعاً بالواسطہ

اور مہم ہے اور بالعموم شخصیت کے اجتماعی رُخ کے نیچے دبی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ واضح رہے کہ جب فرد کی شخصیت کا سماجی رُخ زیادہ توانا ہو تو وہ سماجی قوانین اور روایات سے ہم آہنگ ہو کر ایک ٹائپ یا مثالی نمونے میں ڈھل جاتا ہے لیکن جب اس کا انفرادی رُخ زیادہ توانا ہو تو وہ خود تجربات سے گزرتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ اس دور کی اردو نظمیں فرد کا سماجی رُخ زیادہ توانا ہے یعنی اگرچہ انفرادی رُخ ایک حد تک موجود ہے تاہم یہ سماجی رُخ کے بوجھ سے دبکا پڑا ہے۔ نتیجتاً خارجی زندگی کے بیان میں انفرادیت کی رُت تو موجود ہے تاہم سماجی رُخ نے اس انفرادیت کو اپنے بھرپور اظہار کی اجازت نہیں دی۔ یہی اس دور کی اردو نظم کا المیہ بھی ہے۔

خارجی زندگی کو دیکھتے چلے جانے اور آخر میں گریز کر کے اپنی ذات کی طرف آنے کی روش اس دور میں عام ہے لیکن ایسا نہیں ہوا کہ خارجی زندگی کے بیان نے انکشاف ذات کے لیے پس منظر کا کام بھی دیا ہو۔ مثلاً موسمِ سرما کے بارے میں سودا کی مشہور نظم سے یہ اقتباس دیکھئے:

سردی ابکی برس ہے اتنی شدید	صبح نکلے ہے کانپتا خورشید
جتنا عالم تھا کا شمیر ہوا ،	بلکہ کہنے کہ زہریہ ہوا
ان دنوں چرخ پر نہیں ہے مہر	گود میں کانگری رکھے ہے سپر
لیک دیکھا جو غور کر کے میں آپ	نکلے ہے منہ سے آسمان کے بھاپ
پانی پر جس جگہ کہ کافی ہے	سبز وہ شال کی رضائی ہے
گر پڑے برگِ ناک بھڑکے تمام	بلیں مر رہیں اکڑ کے تمام

اے بعض نقاد، شاعر کے "غیر شخصی اظہار فن" پر زور دیتے ہیں۔ شخصیت کی نفی کا یہ نظریہ فن کے منافی ہے حقیقت یہ ہے کہ شخصیت کے متعدد مدارج فن میں منعکس ہوتے ہیں۔ اگر شخصیت اپنی بوجھل حقیقت اور خصوصی کوائف کے ساتھ فن میں درائے تو دم رکھنے کی کیفیت پیدا ہوگی لیکن اگر شخصیت کی تہذیب ہو جائے اور یہ انفرادیت کے روپ میں لطیف اور سبکدہر ہو کر تخلیق میں شال ہو جائیے پھول کی خوشبو کمرے میں بھاتی ہے تو اعلیٰ درجے کا فن وجود میں آئے گا۔ ممکن ہے شخصیت کی اس تہذیب کو ان نقادوں نے غیر شخصی اظہار فن کا نام دیا ہو لیکن "غیر شخصی" ایک متنی ترکیب ہے جو بہت سی غلط فہمیوں کو جنم دے سکتی ہے۔

آگ بھی ٹھنڈ سے ٹھنڈی ہے گودوں کے زچ پھپھتی پھرتی ہے
 فرارِ سرا سے دیکھئے جس کو دستِ دیرِ نعل ہے مثلِ سبُو
 کسے ہے ان دنوں جو کوئی بیاہ ساسِ سسرے کے آگے رو ہے سیاہ
 پڑا سکڑے ہے نہ کنار نہ بوس ڈالو آغوش میں ہیں جاسے عروس
 پٹے رہتے ہیں روٹی میں مزدور جس طرح ناشپاتی و انگور
 مقابلے ہے بھر کے آنکھوں میں شک یارو پانی نکالو چیر کے مشک
 عرضِ ایسی ہی کچھ پڑے ہے ٹھنڈ مٹے گیا زمہریر کا بھی گھمنڈ
 سودا آخر ہے سردی کا تذکور شعر بھی گر خشک ہوں رکھ مجبور
 آگے جاتا نہیں ہے اب بولا ہو گئی ہے زبان بھی اولا

اس نظم میں سودا نے موسمِ سرما کا نقشہ کھینچتے ہوئے فنی بصیرت کا ثبوت دیا ہے اور زندگی کے مختلف
 مظاہر پر ہر دم کے اثرات کو شاعرانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ لیکن نظم کے آخر میں اس نے تانِ صرف اس بات
 پر توڑ دی ہے کہ اب شاعر کی زبان بھی منجمد ہو گئی ہے۔ اس لیے نظم ختم ہوتی ہے۔ معاً قاری سوال کرتا ہے
 کہ شاعر نے اتنے بڑے کیوں کی تعمیر کس بات کے اظہار کے لیے کی تھی؟ کیا محض اس لیے کہ وہ بتانا چاہتا
 تھا کہ اس بار سردی معمول سے زیادہ ہے؟ چنانچہ قاری کا اعتراض بر غل ہے کہ سودا کی یہ نظم محض خارجی
 زندگی کا بیان ہے۔ اس میں شاعر کی ذات منکشف نہیں ہوئی۔ یہی حال سودا کی دوسری نظموں کا بھی ہے
 اور اب تیر کی نظم "در مذمتِ برشکال" پر۔

کیا کہوں ابکی کیسی ہے برسات جوشِ باراں سے بہہ گئی ہر بات
 بوندِ تھمتی نہیں ہے اب کی سال چرخِ گویا ہے آبِ درِ عزال
 ماہِ دُخورشید اب نکلتے نہیں تارے ڈوبے ہوئے اچھلتے نہیں
 لڑکوں نے کی زمانہ سازی ہے خاکِ بازی اب آبِ بازی ہے
 وسعتِ آبِ پوچھ مت کچھ یار کوچے موجوں کے ہو گئے بازار
 عرق ہے چڑیا اور گلہری ہے خشکی کا جانور بھی بھری ہے
 شعر کی بحر میں بھی ہے پانی ہستی پھرتی ہے اب غزلِ خوانی

ہر طرف ہیں نظر میں ابر سیاہ پانی ہے جس طرف کو گریٹ نگاہ
لکھنے کیا میر مینہ کی طغیانی ہو گئی ہے سیاہی بھی پانی

اس نظم کے آخر میں شاعر کا رد عمل سودا کی سدرجہ بالا نظم سے کچھ ایسا مختلف نہیں اور باقی نظم میں بھی شاعر نے صرف واقعہ کے بیان پر ہی ساری توجہ صرف کی ہے نظم میں کوئی دوسری سطح بھی موجود نہیں جو اسے ایک بحرِ لور شعری تجربے کا درجہ عطا کرتی یوں ژرف نگاہی کا یہ تقاضا ضرور ہے کہ کوئی ناقد میر کی اس نظم میں برسات کی طغیانی کے پرتو میں کسی گہرے مفہوم کی نشاندہی کرے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم صاف تباہی ہے کہ میر کے پیش نظر کوئی ایسا چھپا ہوا مفہوم ہرگز نہیں تھا۔ نظم کا مقصد برسات کے موسم کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنا تھا اور بس!

اس دور میں خالص نظم کے ضمن میں اہم ترین نام نظیر اکبر آبادی کا ہے۔ یوں تو نظیر نے مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، منقبت، قطعات اور رباعیات میں دافر شعری سرمایہ پیش کیا تاہم اس کی اصل عطا خالص نظم کا وہ حصہ ہے جس میں اس نے اپنے وطن کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے نظیر کی حیثیت اس سیاح کی سی نہیں جو کسی ملک کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک ہر شے پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالتا چلا جائے بلکہ اس نے تو دھرتی کے ایک سہولت کی طرح نہ صرف دھرتی کے ہر جذباتی اہال میں شرکت کی ہے بلکہ اس کی باس کو سونگھا اور اس کے لمس کو محسوس بھی کیا ہے۔ غزل کے ایک ایسے دور میں جب شاعر نے اپنی دھرتی کے بجائے دوسرے ملک کی دھرتی سے ذہنی اور جذباتی وابستگی کا اظہار کیا تھا، نظیر نے اپنے وطن کے مظاہر سے ناتا جوڑا اور کسی تخیلی فضا میں خود کو گم کرنے کے بجائے آنکھیں کھول کر ارد گرد کی فضا کو دیکھا اور اس کی اشیاء اور تحریکات سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ وہ ایک تماشائی نہیں بلکہ شریک کار ہے اور کسی ادنیٰ شے پر ایسا وہ نہیں بلکہ ناچنے اور تھرکتے ہوئے انبوہ کا ایک جزو ہے۔ نظیر کی نظم کو اس سے فائدہ بھی پہنچا ہے اور نقصان بھی! فائدہ اس طرح کہ اس نے نظم کے تعمیلی اور تجزیاتی عمل کو اپنا کر زمین کی سطح پر پیش قدمی کی ہے اور یوں اس کے ہاں اکتساب کے بجائے تجربے کا عمل واضح ہوا ہے۔ نقصان اس طرح کہ اس تجربے کی حیثیت انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہے۔ نظم نگار کا کام محض یہ نہیں کہ وہ اجتماعی تحریکات کا باطن ہو بلکہ یہ ہے کہ وہ انبوہ کے عام میلان میں جھنسنے سے خود کو روکے اور اپنے انفرادی رد عمل کو بروئے کار لائے، اس ضمن میں نظیر دیشو بھگتی تحریک کے بعض شعرا سے بطور خاص متاثر ہے

کہ اس نے انہوہ کے ردِ عمل کی عام طور سے عکاسی کی ہے اور زندگی کے مختلف مظاہر سے ایسے نتائج اخذ کئے ہیں جو ہندی ضرب الامثال کے عین مطابق ہیں۔ یہ کیفیت اُن نظموں میں بہت نمایاں ہے جو اس نے موت، روتی کی لاد سنی اور بجاہرہ وغیرہ عنوانات کے تحت لکھیں ہیں شاعر کا ردِ عمل رعایت کا ایک حصہ ہے اور اس میں ایک الگ سہتی کا فطری اُبال زیادہ اجاگر نہیں ہو، دوسری نظموں میں بھی جہاں شاعر نے انہوہ کا ایک جزو بے کر شبِ برات، ہولی، بسنت، عید، راکھی، دیوالی، برسات، کنہیا جی کی راس اور بلداویجی کے سیدھے میں شرکت کی ہے شاعر کی انفرادیت سطح پر نہیں آسکی اور اس کے نتیجے میں اس کی ذات کا بھرپور اظہار قطعاً پس منظر میں رہا ہے۔ یہی حال اس کی اُن نظموں کا ہے جو گنگو سے اور پٹنہ کی تعریف، گہو تر بازی، جلیوں کی لڑائی، ریگچہ کا بچہ، بنیا، اگر سے کی گڑھی، کھیاں، آندھی یا خبر بوزے کے بارے میں ہیں کہ ان میں شاعر نے نظم کے مخصوص تجرباتی عمل کو تو اختیار کیا ہے اور اشیا کو مس کرنے کے رجحان کو بھی اپنایا ہے تاہم اس نے ان اشیا کی نسبت سے اپنی ذات کے کسی گہرے ردِ عمل کو اجاگر نہیں کیا مثلاً یہ چند نمونے :-

شبِ برات :-

چہرہ کسی کا جل گیا آنکھیں ٹھس گئیں پھاتی کسی کی جل گئی باہیں ٹھس گئیں
ٹانگیں بچیں کسی کی تو رانیں ٹھس گئیں مونچھیں کسی کی ٹھک گئیں پکیں ٹھس گئیں

رکھے کسی کی ڈاڑھی پہ چنگاری شبِ برات

شبِ برات کا یہ قصہ خاصا طویل ہے اور شاعر نے شبِ برات کے مختلف مظاہر کے بیان پر اپنا سارا زور قلم صرف کیا ہے۔ لیکن خود شاعر نظم کے آخری بند ہی میں سامنے آتا ہے اور وہ بھی صرف اس حد تک :-

کوئی دوستوں کو دل میں سمجھتا ہے اپنے غیر کوئی دشمنوں سے دل کا نکات ہے اپنا ہیر
کتاب ہے دل نظیر بھی آتش کی دیکھ سیر یارب تو سب کی کجیو برسا برس کی خیر

بے طرح کر رہی ہے نموداری شبِ برات

ہولی :-

ہر طرف خوش دہی سے دف بابتے رنگ از رنگ سوئے کچھ دھو میں فرحت عشرت کی کچھ ہنس خوشی کے گنگ بیٹے

دل شاد ہوئے خوش حالی سے اور شہرت کے سو ڈھنگ ہوئے
یہ بھیگی رنگت ہولی کی جو دیکھنے والے دنگ ہوئے
عجوب پر یہ بھی نکلے کچھ جھجک جھجک کچھ ٹھٹھک ٹھٹھک

ہولی کے توار کا یہ اجتماعی رخ نظم کا خاص موضوع ہے۔ شاعر حسب معمول اس توار کا ایک موبوم
جزو ہے اور انہو سے بہت کر اس کی حیثیت صفر کے برابر ہے نظم کے آخر میں وہ اپنی ذات کو محض اس حد تک
ابا کر کرتا ہے :-

وہ شوخ رنگیں جب آیا یاں ہولی کی کرتی ری پونٹاک سہری زیب بدن اور ہاتھ چمکتی پچکاری
کی رنگ پھر کٹنے سے کیا کیا اس شوخ نے ہر دم عیاری ہم نے بھی نظیر اس چنچل کو پھر خوب بھگوا ہر باری
پھر کیا کیا رنگ ہے اس دم کچھ ڈھلک ڈھلک کچھ چپک چپک

اُردو نظم میں نظیر کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے شعر کو آسمان سے اترنے اور زمین کی باس سو گھنے
کی طرف متوجہ کیا وریوں اپنے وطن کی دھرتی اور اس کی اشیاء کو نہیں بلکہ اس کی روایات، تہذیب، اور ثقافت
منظاہر سے بھی گہری وابستگی کا ثبوت بہم پہنچایا۔ پھر اس نے تحلیل محض کے بجائے تحلیل اور تجزیہ کا اکل اختیار کیا
جو نظم کا ایک نہایت اہم پہلو ہے۔ علاوہ ازیں اس نے اخفائے ذات کے عمل کو خود پر مسلط نہیں ہونے
دیا اور جہنی پہلوؤں کو بھی اسی خلوص سے بیان کیا جس سے کہ زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو اور آخر میں نظیر نے
ایک زندہ اور متحرک انسان کی طرح خود کو زندگی کے کسی خاص پہلو تک محدود نہیں رکھا بلکہ ایک صحت مند
لڑکے کی طرح اس کی ہر کر دھڑ سے لطف اندوز ہوا لیکن نظیر نے زندگی کے مختلف مظاہر سے لطف اندوز
کرنے کے لیے انہو کے جس اجتماعی رد عمل کا مظاہرہ کیا اور ہر ناچتے اور تفرکتے ہوئے گروہ میں جس طرح
خود کو کلیتاً ضم کر دیا اس سب کے نتیجے میں اس کی اپنی ذات پوری طرح سامنے نہ آ سکی اگر ایسا ہو جاتا تو نظیر
اُردو نظم کے جدید رنگ کا سب سے بڑا پیش رو قرار پاتا۔

(۶۱)

اُردو نظم کا اگلا دور حاتی اور اس کے رفقاء کا عہد تھا۔ اس زمانے میں غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تاہم یہ کہنا کہ اس زمانے میں جدید اُردو نظم کا بھی آغاز ہوا، کچھ زیادہ درست نہیں دراصل اُردو نظم کے بیشتر نقادوں نے موضوع کی تبدیلی کو جدید نظم کی ابتدا کے مترادف قرار دے کر یہ کلیہ قائم کیا ہے ورنہ جدید اُردو نظم حاتی کے دور میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ دراصل موضوع کی تبدیلی تو ہر نئے دور کا ایک امتیازی نشان ہے کیوں کہ نیا دور اپنے ساتھ نئی اشیاء نئے محرکات اور نئے مسائل لاتا ہے۔ مگر دور میں نظم نے خود کو زیادہ تر مذہبی جذبات کی ترسیل کا ذریعہ اور داستان گوئی اور قصیدہ نگاری کا ایک وسیلہ بنا کر پیش کیا تھا لیکن میر اور سودا کے زمانے میں جب کساد بازاری، طوائف، الملوکی، انتشار اور شکست و ریخت کی فضا سسطا ہوئی تو اس کے نتیجے میں ہجو اور شہر آشوب کی روش بھی وجود میں آگئی۔ گویا ایک نیا موضوع ابھر آیا تاہم ان دونوں ادوار میں اُردو نظم کا پیکر عجب کاتوں قائم رہا اور نظم نے خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی حکامی اور اجتماعی شعور کے اظہار کے لیے وقت رکھا جالی اور اس کے رفقاء کے زمانے میں زندگی کے موضوعات ایک بار پھر بدلے۔ میر اور سودا سے لے کر غالب کے دور تک ہندوستان کی فضا شکست اور زوال کے احساسات سے لبریز تھی اور انفعالیست کا جہان سطح پر آچکا تھا۔ آخر آخر میں تو اس زوال اور انفعالیست نے ارضی رجحان کو بھی راہنہ کر دیا جس کے نتیجے میں خود غرضی، بے راہروی اور قدروں کی شکست اور ریخت کا عمل اپنے تمام گھناؤنے پہلوؤں کے ساتھ وجود میں آگیا۔ غدر اس سلسلے کی آخری کڑی تھا کہ اس میں ہندوستانی قوم کو سماجی سطح کے علاوہ قومی اور سیاسی سطح پر بھی ہزیمیت کا منہ دیکھنا پڑا۔ لیکن یہ زوال اور شکست کی آخری حد تھی جب انسان کسی طاقت و حرکت کے دباؤ کے تحت قدم قدم پیچھے کو ہٹتا ہوا آخر ایک ایسے مقام پر پہنچ جائے جہاں اس کی پشت دیوار سے جا لگے اور فرار کے تمام راستے مسدود ہو جائیں تو وہ تحفظ ذات کے جذبے کے زیر اثر ایک انوکھی توانائی کا مظاہرہ کرتا اور حرکت سے مقصود ہونے

کے لیے اپنی ساری سکت کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہی کچھ عذر کے بعد ہوا کہ ہندوستانیوں نے نہ صرف اپنے حریف یعنی انگریزوں سے سیاسی سطح پر ایک طویل جنگ کا آغاز کر دیا بلکہ خود کو انگریز کی تہذیبی سطح تک اور پامٹھانے اور ان ایک شدید احساس کمتری سے نجات پانے کی تحریک بھی شروع کر دی۔ پہلی صورت کانگریس اور مسلم لیگ کے قیام اور ایک طویل جنگ آزادی میں متشکل ہوتی اور دوسری صورت کے مغربی تہذیب کو اپنانے اور مغرب کے ترقی پسند عناصر کا ساتھ دینے کی اس روش کو اختیار کیا جسے سرسید احمد خان اور دوسرے اکابر نے تو آشیر باد دی لیکن جسے اکبر الہ آبادی، شبلی اور مسلمان علی نے برگزیدہ پسند نہ کیا لیکن ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی تھی جسے اس سلسلے دور کا ایک امتیازی نشان قرار دینا چاہیے یہ صورت اصلاح کا وہ جذبہ تھا جس کے تحت حالی اور اس کے رفقاء نے شعوری طور پر قوم میں ایک نئی روح پھونکنے کی کوشش کی۔ حالی کے ہاں غزل کی اس خاص رنگ کو ترک کرنے کا اقدام جس میں ابتدائی، جنسی بلے راہروی اور کنگھی چوٹی کے مضامین کی فراوانی تھی، بجائے خود ایک اصلاحی عمل تھا تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ حالی کے دور کی اردو نظم موضوع کی تبدیلی کے باوجود مزاجاً نظم کے قدیم رنگ ہی کی متلذت تھی اور اس میں خارجی زندگی کی عکاسی اور ایک ادب کے سنگھار سے ماحول کو دیکھنے کا وہی زاویہ ابھرتا تھا جو پہلے اودار میں موجود تھا۔ خارجی زندگی سے داخلی زندگی کی طرف آنے کا وہ انداز جو نظم کا امتیازی وصف ہے، حالی کے دور کی نظم میں بھی عام طور سے ناپید ہے۔ چنانچہ اصولاً عبد العزیز اردو نظم کی ابتدا کو اقبال سے متعلق کرنا چاہیے نہ کہ حالی سے!

بائیں ہمہ اس بات سے انکار مشکل ہے کہ غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تفویض کرنے کی تحریک کا آغاز یقیناً حالی کے دور میں ہوا۔ اس کی کئی وجوہ تھیں۔ اول یہ کہ اس زمانے کی غزل جسم اور اس کے لوازم کی عکاسی کر رہی تھی اور نظم کی تحریک غزل کے اس رجحان سے نجات پانے کی ایک کوشش تھی۔ دوم یہ کہ حالی کا موقف شعر کو قومی اصلاح کے لیے استعمال کرنا تھا اور غزل اپنے محدود کمینوں کے باعث اس اصلاحی تحریک کا پوری طرح ساتھ نہ دے سکتی تھی۔ اس کے مقابلے میں نظم کا تسلسل موضوع کی تمام منطقی گڑبڑوں کا باسانی احاطہ کر سکتا تھا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ حالی کا دور سماجی اور سیاسی تحریک کی ابتدا کا دور تھا۔ یہ تحریک ایک بڑی حد تک ریل، تار برقی، ادبیات سے شہر کی طرف آبادی کا انتقال، پولیس کی ترقی اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث تھا اور اس تحریک کو پوری طرح گرفت میں لینے کے

یہ نظم کا حربہ ہی زیادہ کارآمد تھا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس دور میں فرد معاشرے کا مرکز نہیں تھا۔ بلکہ ایک کھوتا ہوا معاشرہ بجائے خود اپنا مرکز بن گیا تھا اور فرد اس کے ساتھ اس طرح چپٹ گیا تھا جیسے درخت جنگل کے ساتھ! معاشرے کے تحریک نے نظم کے فروغ میں تو مدد دی، تاہم فرد کی انفرادیت کے پوری طرح نہ بھرنے کے باعث نظم کا داخلی پہلو نشہ ہی رہا۔ اس کام کو بعد ازاں اقبال نے مکمل کیا اور فرد کی آزادی اور انفرادیت کے اظہار کے لیے ماہ بھار کی — اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

حالی کے دور میں نظم کی ترویج اور فروغ کی چوتھی وجہ یہ تھی کہ حب الوطنی کی ایک نئی تحریک کے تحت شاعری کو وطن کی دھڑکی اور اس کے منظر ہر سے قریب تر کرنے کی ایک رد وجود میں آگئی تھی اور چونکہ غزل کی بہ نسبت نظم میں اشیا کو مس کرنے کا میلان زیادہ ہوتا ہے۔ اس لیے قدرتی طور پر اسے ملک کے موسموں، رسم و رواج، اشیا اور منظر ہر سے ملنا جوڑنے اور یوں اس زمانے کی ایک اہم نفسیاتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کام میں لایا گیا۔ آخری وجہ یہ تھی کہ اس دور میں پیروٹی مغربی، کابیک بھر پور میلان جنم لے چکا تھا اور یہ کوشش ہو رہی تھی کہ مغربی نظریات سے لے کر ہر ہن کے آداب تک کو مغربی انداز سے سمجھنا کر دیا جائے۔ اس کام کے لیے شمر کی وہی صنف زیادہ کارآمد تھی جو خود مغربی شاعری میں عام تھی یعنی نظم اچانچہ اس دور میں پیروٹی مغربی کے تحت نہ صرف اردو نظم کو حب الوطنی اور ملکی مناظر کی عکاسی کے لیے استعمال کیا گیا بلکہ اسے مغرب کے ہیک درس سے قریب تر کرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ یہ سب ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے عین مطابق تھا۔

حالی کے دور میں نظم کی تحریک کسی داخلی ابالی کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ ایک بہت بڑی اصلاحی تحریک میں محض ایک حربے کی حیثیت رکھتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں حالی کے دور میں نظم کی ترویج کا منصوبہ عوام کو جذباتی سطح پر تعمیر نو کی طرف متوجہ کرنے کی ایک شعوری کوشش کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ اس کا ادنی ثبوت یہ ہے کہ اس دور کی نظم کو از خود موضوعات منتخب کرنے اور فرد کی ذات کو اجاگر کرنے کی اجازت نہیں ملی اس دور کی نظم میں داخلی ہیجان کی کمی کا اصل باعث یہی ہے چونکہ یہ اصلاحی تحریک ایک قومی اور اجتماعی نوعیت کی تھی اس لیے اس میں فرد کی ذات کے شخصی رخ کے بجائے اس کے سماجی رخ کو سامنے لانے کا جذبہ زیادہ توانا تھا۔ گویا اس کا مقصد فرد کے ان اقدامات کو تیز کرنا تھا جو قوم اور ملک کے اجتماعی مفاد کے لیے مہم ثابت ہو سکتے تھے۔ حب الوطنی کے جذبے کو براہِ نگینہ کرنے کی کوشش، بہت

کو جگانے کا اقدام، ایک بہتر سوسائٹی کی تشکیل کے لیے فرد کو خاص سانچوں میں ڈھانسنے کی سعی۔ یہ سب کچھ فرد کی شخصیت کے سماجی رخ کو صقل کرنے ہی کی ایک سوچی سمجھی کوشش تھی۔ اس نمایاں مقصد کے زیر اثر حب شعرا نے نظم لکھی تو قدرتی طور پر اس میں وہ خود روانی پیدا نہ ہو سکی جو ہمیشہ داخلی اظہار سے وجود میں آتی ہے۔

اس دور کے نظم گو شعرا میں حالی کے علاوہ محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، شبلی اور اکبر الہ آبادی کے نام قابل ذکر ہیں۔ بظاہر لوگوں لگتا ہے جیسے حالی، آزاد اور اسماعیل میرٹھی تو ایک مکتبہ فکر کے علمبردار تھے اور شبلی اور اکبر دوسرے رخ کے عکاس تھے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مقصد دونوں گروہوں کا ایک ہی تھا یعنی قوم کی اصلاح! فرق صرف یہ تھا کہ حالی اور اس کے رفقاء متلقین، مدغظ اور نصیحت سے قوم کی اصلاح چاہتے تھے جب کہ اکبر اور شبلی زیادہ تر طنز کے ذریعے مایہواریوں کو ختم کرنے کے درپے تھے، ایک فرق اور بھی تھا۔ حالی کا خیال تھا کہ اہل وطن کی ترقی صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ وہ اپنا گھویا ہوا وقار دوبارہ حاصل کریں۔ اس کے لیے اس نے اسلام کے کارناموں کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زمانے کے ترقی پذیر رجحانات کو اپنانے کی ترغیب دی۔ دوسری طرف اکبر کا یہ خیال تھا کہ یہی ترقی پذیر رجحانات قوم کو تنزہ اور انحطاط کی طرف لے جائے ہیں۔ فرق دراصل انہماق و تعظیم کا تھا۔ رہنماؤں کے پیش نظر اصل مقصد قوم کی اصلاح تھا اور پس دراصل حالی اور اکبر اپنے زمانے کے دو بڑے ستون تھے، بلکہ وہ تو دو بڑے سورج تھے جن کے گرد کئی چھوٹے چھوٹے سیارے گردش کرتے رہتے تھے لیکن قوم کے اذہان کو منور کرنے کا مقصد ان دونوں کے ہاں مشترک تھا۔ نظم کو اس صورت حال سے یہ فائدہ تو ضرور پہنچا کہ اس کے موضوعات میں کشادگی پیدا ہوئی۔ نیز حب اسے مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تو قدرتی طور پر اس کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھل گئے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اس دور کی اردو نظم مزاجاً پہلے ادوار کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں تھی۔ مثلاً حالی کی نظموں کو ایسے احوالی نے قوم کو گویا اپنے شاگردوں کی ایک ٹولی سمجھ لیا تھا اور وہ جماعت کے کمرے میں کھڑا مختلف حکایات سناتا کہ اس ٹولی کو سیدھے راستے پر چلاسنے کی کوشش میں مصروف تھا۔ حالی اگر نظم کو اخفائے ذات کا وسیلہ نہ بناتا تو ظاہر ہے کہ وہ اس ہیجان کو اپنا موضوع بناتا جو خارجی زندگی کی تبدیلیوں کے باعث اس کی اپنی ذات کے اندر برپا تھا۔ پھر دیکھنے والی شاگردوں کی ایک ٹولی نہ ہوتی بلکہ قارئین کا ایک حلقہ گروہ ہوتا جو شاعر کی ذات کی جھلک سے بہرہ مند ہو سکتا لیکن حالی اپنے

باطن کو نگاہ کر کے پیش کرنے کے حق میں نہیں تھا۔ اس نے قطعاً غیر شعوری طور پر اپنی بعض غزلوں میں تو ایسا کیا لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے حالی نے اپنے سر پر ایک وزنی عمامہ رکھ لیا اور قارئین کو متعین اور وعظ سے بھیجھوڑنے لگا۔ اسی لیے وہ نظم کو اپنی ذات کی طرف موڑنے میں ناکام بھی ہوا۔ حالی کی نظم کا عام مزاج "مسدس حالی" کے ان چند بندوں سے بخوبی واضح ہو سکتا ہے۔ پہلے یہ بند لے لیے جن میں حالی نے اپنی قوم کی زبوں حالی کا مقابلہ اسلام کی برتری سے کیا ہے :

یہ گدرا ہوا جب کہ چشمہ صفا کا گئی چھوٹ سرشتہ دین ہدیٰ کا
رہا سر پہ باقی نہ سایہ ہما کا تو پورا ہوا عہد تھا جو خدا کا

کہ ہم نے بگاڑا نہیں کوئی اب تک
وہ بگاڑا نہیں آپ دنیا میں جب تک

نہ ثروت رہی ان کی قائم نہ عزت گئے چھوڑے ساتھ ان کا اقبال و دولت
ہوئے علم و فن ان سے ایک ایک خست ٹپیں خوبیاں ساری نوبت بہ نوبت

رہا دین باقی نہ اسلام باقی
اک اسلام کا رہ گیا نام باقی

اسی طرح یہ بند لے لیے جس میں حالی نے ترقی یافتہ قوموں کے مقابلے میں اپنی قوم کے تنزل کی نشان دہی کی ہے :-

کسی وقت جی بھر کے سوتے نہیں وہ کبھی میر محنت سے جوتے نہیں وہ

بھلا محنت کو اپنی ڈبوتے نہیں وہ کوئی لمحہ بیکار کھوتے نہیں وہ

نہ چلنے سے ٹھکتے نہ اکتاتے ہیں وہ

بہت بڑھ گئے اور بڑھ جاتے ہیں وہ

مگر ہم کہ اب تک جہاں تھے وہیں ہیں جمادات کی طرح بار زمیں ہیں

جہاں میں ہیں ایسے کہ گویا نہیں ہیں زمانے سے کچھ ایسے فارغ نشین ہیں

کہ گویا ضروری تھا جو کام کرنا

وہ سب کر چکے ایک باقی ہے مرنا

یہ بات صرف مسدس حاکمی تک محدود نہیں دوسری اصلاحی نظموں میں بھی حاکمی نے منبر پر کھڑے ہو کر بات کرنے کی کوشش کی کہیں بھی وہ ایک ایسے فرد کی صورت میں نہیں ابھرا جس کے ہاں خارجی نقصان شخصی ہیجان میں متشکل ہو چکا ہو اور فردی قدروں کی تلاش میں شخصی سطح پر متحرک ہو گیا ہو۔ حاکمی تو حیا پر کھڑے ہوئے اس شخص کی طرح ہے جس کے چاروں طرف لہریں موجزن ہوں ہیں جو خود بندی پر سے ان کا نفاذ کر رہا ہو۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ لہریں حاکمی کی شخصیت کو مس نہیں کرتیں ضرور کرتی ہیں لیکن صرف شخصیت کے بیرونی پھلکے کو جس کے نتیجے میں اس کی ذات کا صرف سماجی اور اجتماعی رُخ ہی براگینجہ ہوتا ہے۔ کم سے کم حاکمی کی نظم کا تو یہی حال ہے۔

نظم کو اصلاحی تحریک کے لیے استعمال کرنے کی روش حاکمی کے معاصر محمد سیں آزاد کے ہاں بھی ہے لیکن آزاد کی نظموں میں حاکمی کی بہ نسبت شاعرانہ طریق کار زیادہ نمایاں ہے حاکمی سامنے کی باتوں کو موضوع بناتا ہے۔ اس کا ایک ہاتھ سدا قوم کی نبض پر رہتا ہے۔ وہ مرض کی تشخیص کرتا اور پھر مریض کے لیے نسخہ بھی تجویز کرتا ہے منطق اور استدلال اس کی نظم کے امتیازی اوصاف ہیں۔ ان اوصاف سے حاکمی کی نظم کو جو نقصان پہنچا۔ وہ کسی سے مخفی نہیں لیکن حاکمی کے مقابلے میں آزاد بنیادی طور پر ایک خواب کا ہے۔ اول تو وہ سامنے کے موضوعات پر قلم اٹھانے کے بجائے اوصاف اور قدروں کو اپنا موضوع بناتا ہے جیسے امید، انصاف، قناعت، امن، محبت، وطن، معرفت وغیرہ دوم وہ اپنے نقطہ نظر کو منطق سے کہیں زیادہ اپنے تخیل سے تقویت پہنچاتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر آزاد پر اصلاح کا جذبہ مسلط نہ ہوتا اور وہ خارجی سطح کے ساتھ داخلی سطح کو بھی مناسب اہمیت دیتا تو یقیناً اردو نظم میں ایک نہایت اہم آواز قرار پاتا۔ اب صورت یہ ہے کہ آزاد کے ہاں خواب اور تخیل کے قیمتی عناصر کو بھی محض ایک خاص نظریے کی تبلیغ کے لیے استعمال کرنے کا رجحان ابھرا ہے جو حاکمی کی اصلاحی تحریک ہی سے منسلک ہے۔ پھر خواب اور تخیل کو اہمیت دینے کے باوجود آزاد کے ہاں بھی اپنی ذات میں غوطہ زن ہونے کی وہ روش وجود میں نہیں آئی جو نظم کا طرہ امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر آزاد نے سودا کی طرح زمستان پر ایک نظم لکھی ہے جو مزاجاً سودا کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں۔ فرق ہے تو محض اس قدر کہ نظم کے متن میں آزاد اپنے تخیل کو مہیرنگا کرتا تاریخ کے بعض ادوار کا بھی احاطہ کرتا ہے جبکہ سودا خود کو صرف زمستان تک محدود رکھتا ہے تاہم سودا کی طرح آزاد نے نظم میں زمستان اور شاعر کی ذات کے ربطاً باہم کو اجاگر کرنے یا تصادم کی تہ و تہ کینیاں کو سطح پر لانے کی کوشش ہرگز نہیں کی

چنانچہ جب وہ نظم میں اپنی ذات کی طرف ٹٹتا ہے تو اس کا طریق کچھ یوں ہوتا ہے :-

بس کر اسے دل کہ نہیں لکھنے کی طاقت باقی مارے سردی کے نہیں ہاتھیں حالت باقی

دیکھو کاغذ کا ورق ہاتھ میں ٹھہرتا ہے اور فلم ہاتھ سے ٹھہر آئے گرا جاتا ہے

میرے اندر تو ہی اب ہے بچانے والا تیرے آزاد کو جاڑے سے پڑا ہے پالا

معاف قاری سوچتا ہے کہ کیا شاعر نے اتنے بڑے کینوس کی تعمیر محض ان آخری چند سطرے باتوں کے اندر کیے کی تھی ؟ واضح رہے کہ اس نظم میں کوئی دوسری سطح بھی موجود نہیں جو اسے جدید نظم کے رنگ کا ایک نمونہ قرار دے سکتی مثلاً اگر آزاد اپنی نظم میں جاڑے کے انجی کو سماجی، سیاسی اور ذہنی انجماد کے لیے ایک علامت کے طور پر استعمال کرتا تو یقیناً ایک بات پیدا ہو جاتی۔

تشبیہ کا تیسرا سرا اسماعیل میرٹھی کی ان نظموں کی نشان دہی کرتا ہے جو عاتق کی اصلاحی تحریک کے تحت لکھی گئیں اور جن میں پسند و نفاق کی بھر مار ہے۔ اسماعیل میرٹھی کو شاید جلد ہی اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ پسند و نفاق کی یہ روش بڑوں کے بجائے بچوں کے لیے زیادہ مناسب ہے اور اگرچہ اس نے بڑوں کے لیے نصیحت آموز نظمیں لکھنے اور یوں انہیں ان کی لغزشوں کا احساس دلانے کی روش کو جاری رکھا تاہم اس نے زیادہ تر بچوں کے لیے سیدھی سادھی سبق آموز نظمیں لکھ کر بی نام پیدا کیا یہ نظمیں ایک واضح مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور شاعر کی ذات سے ان کا کوئی تعلق قائم نہیں ہو سکا۔ پھر پیرونی مغرب کے تحت اسماعیل میرٹھی نے مظاہر فطرت مثلاً گرمی، برسات، رات، شفق، ہوا اور قوس قزح کو بھی شاعرانہ انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان نظموں سے بھی شاعر کی ذات ایک پراسرار طریق سے غائب ہے۔ اس کے علاوہ اسماعیل میرٹھی نے غالباً پہلی بار بے قافیہ نظم لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے اس تجربے کو ایک تاریخی اہمیت یقیناً حاصل ہے اور بعض نقاد شاید محض اس تجربے کی بنا پر ہی اسے جدید نظم کا بانی قرار دینا مناسب سمجھیں تاہم حقیقت یہ ہے کہ بے قافیہ نظموں کے یہ نمونے آزاد نظم کی بنیاد اور مزاج سے کچھ زیادہ متعلق نہیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اسماعیل میرٹھی نے محض اس لیے اس صنف میں طبع آزمائی کی کہ مغرب میں اسے رواج مل چکا تھا ورنہ وہ خود اس کے مزاج اور مقتضیات سے قطعاً نا آشنا تھا آزاد نظم کے تقاضوں کو سمجھنا تو خیر اس زمانے میں ایک خاصی مشکل بات تھی لیکن دلچسپ امر یہ بھی ہے کہ اسماعیل میرٹھی کی بے قافیہ نظمیں، نظم کے صحیح مزاج کے مطابق بھی نہیں اور محض خارجی شاعری کا ایک عام نمونہ ہیں۔ مثلاً ان کی ایک بے قافیہ

نظم کے چند شعر کچھ یوں ہیں :-

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینہ سے اپنی ماں کے
چڑیا نے ماتا سے پھیلا کے دونوں بازو
اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
اس طرح روزمرہ کرتی ہے ماں حفاظت
سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو
لیکن چڑا گیا ہے چنگا تلاش کرنے
وانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کر
جب لائے گا نوپے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ
ان کو بھر آئے گا وہ ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پردش میں مصروف ہیں برابر
اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے
لیکن بڑے بچے باغخصوص نظم کے قارئین اس صورت حال سے خوش نہیں ہیں اور ایسی بے قافیہ نظم
پڑھ کر انہیں واقعتاً بڑی تکلیف ہوتی ہے کیوں کہ نظم کا یہ نمونہ بے قافیہ نظم کے معیار پر مبنی تھا تو درکنار شاعری
کے عام معیار سے بھی پست ہے۔

(۷)

حالی، اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم کے لیے راہ تو ہموار کی تھی لیکن دراصل اس کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نظم کو خارجی زندگی کے بیان کے علاوہ داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے استعمال کیا اور یوں گویا فرد کی داخلی دنیا کو براہِ گنجینہ کر دیا۔ انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علم بردار قرار دینے کے لیے کافی ہے۔

جدید اردو نظم کی تحریک میں اقبال کی عطا کا اندازہ کرنے کے لیے دو بنیادی نظریوں پر غور کن ضروری ہے جو اقبال کے زمانے میں عام ہو چکے تھے اور جن سے اقبال کا ذہنی نظام ایک بڑی حد تک مرتب ہوا تھا ان میں سے ایک نظریہ تو محالی کا تھا۔ حالی نے قوم کی زبوں حالی کے پیش نظر اسلاف کے کارناموں کو بڑی اہمیت دی تھی اور ماضی کے ساتھ اپنا تعلق قائم کر کے حال کو بہتر بنانے پر عوام کو اکسایا تھا۔ اقبال نے اسلاف کی بلند اخلاقی سطح کا یہ تصور محالی سے اخذ کیا اور آگے چل کر جب اس نے اسلامی نظریہ حیات کی ترویج میں حصہ لیا تو اس کے اس میلان میں مستند حالی کی گونج بار بار سنی دیتی رہی دوسرا نظریہ اکبر کا تھا۔ اکبر مغربی تہذیب کی تقلید کے خلاف تھا۔ اس کی اس نفرت کے پس پشت یہ احساس نہایت قوی تھا کہ کہیں اس کی قوم مغربی تہذیب کو اپنا کر تنزل اور زوال کا شکار نہ ہو جائے۔ اپنی قوم کو مغربی تہذیب سے محفوظ رکھنے کے لیے اس نے طنز و مزاح کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ اقبال نے مغربی تہذیب سے نفرت کرنے کی یہ روایت اکبر سے حاصل کی بیشک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ اقبال نے مغربیورپ کے بعد ردِ عمل کے طور پر اس طریق کو اپنا لیا لیکن ابتدا ہی میں اکبر کے موقع میں نکلیں لکھنے کی روش صاف طور پر اس بات کی غماز ہے کہ اس ردِ عمل کی تعمیر میں اکبر کے اثرات نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ تاہم اقبال نے بہت جلد اکبر کے طنزیہ طریق کار کو ترک کر دیا اور ایک علمی اور نظریاتی سطح پر مغربی تہذیب کے خلاف صفت آرا ہو گیا۔ حالی اور اکبر مختلف انیال ہونے کے باوجود ایک ہی اعلیٰ مقصد کے لیے کوشاں تھے

یعنی املاح کے ذریعہ قوم کو ترقی کے راستے پر گامزن کرنے کا مقصد یہ ایک الگ بات ہے کہ اس مقصد کے حصول کے لیے حالی نے مثبت اور اکبر نے منفی طریق اختیار کیا جہاں تک اقبال کا تعلق ہے اس نے اسلام کی عظمت کا تصور تو حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا اور یوں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بلند سطح پر آکھڑا ہوا لیکن اقبال کے ہاں حالی اور اکبر کے سیلانات سے مطابقت کا رجحان اس ایک نقطے پر ختم ہو جاتا ہے مثلاً حالی قوم کو خارجی سطح پر خوشحال دیکھنے کا متمنی تھا اور اس کام کے لیے اس نے عوام کو مغرب کی ترقی یافتہ قوموں کے قدموں سے قدم مار چلنے کی ترغیب دی تھی جب کہ اقبال مغربی تہذیب کو ایک بندی خانہ تصور کرتا تھا اور اس کا یہ خیال تھا کہ یہ تہذیب اپنے ہاتھوں سے آپ ہی خود کشی کرنے لگی۔ غالباً مغربی تہذیب سے ایسی شدید نفرت کا باعث اقبال کا یہ احساس بھی تھا کہ وہاں فرد روحانی طور پر متحرک نہیں رہا اور مشین کا ایک پرزہ سا بننے لگا ہے۔ پھر حالی اور اکبر کے ہاں ایک بلند اخلاقی سطح سے عوام کو مخاطب کرنے کی روش عام تھی اور ان دونوں کا موقف یہ تھا کہ قوم کو تنزل اور زوال سے بہر صورت بچانا نہایت ضروری ہے۔ ان کے ہاں فرد کی آزادی اور مہبود کا تصور قوم کی آزادی اور مہبود کے مقصد تلے دم توڑ چکا تھا۔ یہودیوں کے ابتدائی دور میں ان کے پیغمبر قوم کو مخاطب کرتے اور قوم کو بحیثیت ایک کل نجات پانے کی ترغیب دیتے تھے۔ حالی اور اکبر کے زمانے میں انداز گفتگو بالکل دیا تو نہیں تھا تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہاں بھی فرد کے مقابلے میں قوم جذبہ کے مقابلے میں کل اور زمین کے مقابلے میں آسمان کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ بے شک اقبال نے مخاطب کا انداز اور ایک اُدینے شگساں پر کھڑے ہونے کی روش تو حالی اور اکبر سے مستعار لی لیکن اس نے پہلی بار معاشرے میں فرد اور کائنات میں انسان کو کھویا ہوا منصب واپس دلانے کی کوشش کی۔ انفرادیت کے اسی رجحان میں اقبال کی عظمت پنہاں ہے۔ اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کے کئی مدارج ہیں اور بعض تضادوں کو اس ضمن میں اقبال کے ہاں تضادات بھی نظر آئے ہیں۔ کسی شاعر کے ہاں فکری تضاد کی نمونہ کوئی عیب کی بات نہیں کیوں کہ شاعر تو اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ کسی ریوڑ اور منظم فلسفے کا داخلی بن کر ظاہر نہیں ہوتا۔ اقبال کے سلسلے میں المیہ یہ ہوا کہ یار لوگوں نے اسے شاعر سے کہیں زیادہ ایک فلسفی کے ردپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے معترضین کو کھل کر بات کرنے کی تحریک ملی ہے کیوں کہ اقبال کے ہاں نہ صرف فکری تضاد ملتا ہے بلکہ اس کے کئی نظریات مختلف ہیں۔ کے نظریات سے متاثر بھی ہیں۔ لیکن اقبال کی عظمت کی اصل

اس کی شاعرانہ حیثیت کے باعث ہے اور شاعرانہ حیثیت کے تحت فکری تضادات محض احساسی ارتقاء کی مختلف کڑیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مثلاً اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کو لیجئے، آغاز کار میں حب الوطنی کے جذبے کے تحت اقبال نے ہندوستان کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے پھر حب وہ آگے بڑھا ہے تو اسے وطن کے مقابلے میں ملت کا تصور زیادہ جاندار نظر آیا ہے۔ پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ اس طور چپا ہوا تھا۔ جیسے بچہ ہاں کے ساتھ میو خزانہ کی کیفیت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ، مشین اور اس کے پرزے کا رشتہ ہے۔

فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں

لیکن جذبہ ہی اقبال کے ہاں ایک متوازن نظریہ ابھرتا ہے اور وہ فرد اور سماج کے رشتے کو

صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پایہ گل بھی ہے

سے ظاہر کرتا ہے۔ احساسی ارتقاء کی یہ سطح بے حد خیال انگیز ہے کہ اس تک پہنچنے کے بعد اقبال نے فرد اور سماج کو ہم پلہ کر دیا ہے۔ اب فرد محض مشین کا ایک پرزہ نہیں اور نہ وہ ایک ایسی ہستی ہے جسے سماجی قوانین اقدار اور بندشوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جکڑ دیا گیا ہو بلکہ اب اس کے ہاں حریت کے تصور نے واضح طور پر جنم لے لیا ہے اور وہ پایہ گل ہونے کے باوجود آزاد بھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال اردو نظم گو شعرا کی قطار سے بالکل الگ ہو جاتا اور انفرادیت کا علمبردار بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اردو نظم کو اس کے اصل مزاج سے قریب تر کرنے میں اقبال کے اس اقدام کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی لیکن اسے جزوی طور پر آزاد کر کے مکمل آزادی کی طرف اسے گامزن ضرور کیا ہے۔ آگے چل کر جدید اردو نظم میں انفرادیت کا جو بھرپور رجحان وجود میں آیا، اقبال کے اس اقدام کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔

اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمو کا دو سرا بڑا منظر انسان اور کائنات کا وہ رشتہ ہے جس میں اس نے لامحدود کائنات میں انسان کی عظمت کو اجاگر کر کے قدیم مابعد الطبیعیات سے اپنا قدم باہر نکالا ہے۔ فرد اور ملت کی کشمکش کے بیان میں تو اقبال ایک حد تک اخفائے فات کے عمل میں مبتلا تھا کہ وہ ایک مخصوص سیاسی و مذہبی فضا میں فرد کی انفرادیت کا علم یوری طرح بلڈ کرتے ہوئے چکپتا تھا لیکن انسان اور کائنات کے رشتے کے بیان میں اس نے ان قدیم تصورات سے پوری طرح انحراف کیا جن کے تحت کائنات میں

انسان بے بس محبوب اور لاچار تھا اور اس کی ہستی ایک لازوال قوت کے مقابلے میں قطعاً بے معنی اور حقیر تھی اقبال نے "زوالِ آدمِ خاکی" کے اس تصور کو قبول نہیں کیا کیوں کہ وہ ایک بے نام جزو کی طرح کائنات کے کل کے ساتھ چمٹے رہنے کو پسند نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ جہاں اقبال کی یہ عطا قابل ذکر ہے کہ اس نے فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے آزاد کرانے کی کوشش کی وہاں اس کا یہ اقدام بھی قابلِ تعریف ہے کہ اس نے کائنات میں آدم کو ایک مناسب مقام دلانے کی سعی کی۔ اقبال کے نزدیک تحریک و تغیر کی کمی کوئی قابلِ فخر بات نہیں تھی آدم کا آنکھیں میچ کر ایک منضبط اور منظم کائنات میں ایک بے جان پرزے کی طرح کام کیے جانا فخر کا نہیں رونے کا مقام تھا۔ چنانچہ اقبال کی نظم آدم کو کائنات کے تسلط سے آزاد کرانے اور اس کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک دلآویز کاوش ہے۔ اس کے تحت اقبال نے آدم کی عظمت کو مردِ مومن، شاہین اور عقاب ایسی علامات سے ظاہر کیا ہے اور اس میں قوت، ہمت، تحریک اور ذہنی اور جسمانی لغوق کے جملہ عناصر کو یکجا دیکھنے کی آرزو کی ہے۔ خدا کے ساتھ اقبال کی تدریجاً کی سی باتیں دراصل آدم کی نئی نوعی انفرادیت کے منظرِ عام پر آنے ہی کے باعث ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:-

عشق کی آشفنگی نے کر دیا صحرا مجھے
مشتِ خاک ایسی نہاں زیرِ قیام رکھتا ہوں میں
آرزو ہر کیفیت میں اک نئے جلوسے کی ہے
مضطرب ہوں دل سکوں نہ آشکار رکھتا ہوں میں
مجھ کو پیدا کر کے اپنا نمکۂ چین پیدا کیا
نقش ہوں اپنے مصور سے گل رکھتا ہوں میں
(عاشق ہرجائی)

نمے بلبلی کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرات آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاتمِ بدہن ہے مجھ کو
(شکوہ)

اپنی اصلیت سے ہوا گاہ اے غافل کہ تو
کیوں گرفتارِ ظلم و بیجِ مقداری ہے تو
قطرہ ہے لیکن مثالِ سحر بے پایاں بھی ہے
دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکتِ طوائف بھی ہے
ہفت کشور جس سے ہر تیرے تیغ و تلنگ
تو اگر سمجھ تو تیرے پاس وہ ساماں بھی ہے
(شیخ اور شاعر)

ان نمایاں ہو کے برقِ دیدہ خفاش ہو اے دل کون دھماکا کے راز مضمحل ہو
(نہید صبح)

پھر یہ انسان آں سوئے افلاک ہے جس کی نظر قدسیوں سے بھی تھا صد میں ہے جو پاکیزہ تر
(والدہ مرحومہ کی یاد میں)

تو اے پیما نہ امروز و فردا سے نہ ناپ جادواں پیہم رواں ہر دم جواں ہے زندگی
زندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب اور آنا دی میں بھر بے گراں ہے زندگی
(زندگی)

خودی میں ڈوب جا غفل یہ سر زندگانی ہے نکل کر حلقہٴ شام و سحر سے جادواں ہو جا
(طلوع اسلام)

ہاتھ ہے اللہ کا بندہ مومن کا ہاتھ غالب و کار آفرین کار کشاد کار ساز
عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ حلقہٴ آفاق میں عمریٰ محض ہے وہ
جس میں نہ ہوا انقلاب موت ہے وہ زندگی روحِ اہم کی حیات کش کش انقلاب
(مسجدِ قرطبہ)

ہے گرمی آدم سے ہنگامہ عالم گرم سورج بھی تماشائی تار سے بھی تماشائی
(لالہ صحر)

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی
بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند
خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات خودی کیا ہے بیداری کائنات
(ساتی نامہ)

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیما بی
نہی تو اے ہے بے پردہ زندگی کا خمیر کہ تیرے ساز کی نظرت نے کی ہے مہربانی
(فرشتہٴ آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں)

ان مثالوں پر غور کریں تو جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کا فوراً اندازہ ہو جاتا ہے پہلی بات

تو یہ ہے کہ اقبال نے اس تصور کی نفی کی جس کے تحت آدم کو ایک گناہ گار کے ہونے میں پیش کیا گیا تھا۔ اقبال کا موقف یہ تھا کہ آدم کی لغزش بھی اس کی عظمت کی دلیل ہے اور یہ آدم ہی تو ہے جس نے خاک کو انلاک کے مقام پر پہنچا دیا ہے۔ اس طور کہ فرشتوں کو بھی اس پر شک آتا ہے۔ آدم کو ایک شدید احساس کتری اور شکست زدگی کی فضا سے باہر نکال کر اس میں خود اعتمادی اور خود شناسی کا جوہر پیدا کرنے کا یہ اقدام فرد کی انفرادیت کو منظر عام پر لانے ہی کی ایک کاوش تھی۔ چونکہ اقبال سے قبل اردو نظم نے عام طور سے فرد کی اس انفرادیت کو جبر نہیں کیا تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اقبال کی یہ روش ایک بالکل نیا اور تازہ اقدام تھا اور اس کے باعث افراد کے اذہان میں سیمان اور ابھار وجود میں آیا جس نے آگے چل کر نظم کو ایک بھرپور انداز میں ظاہر ہونے میں مدد دی۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال سے قبل آدم کے علاوہ اس کے خاکی مسکن یعنی زمین کو بھی کثافت، زوال اور پستی کی آماجگاہ تصور کیا گیا تھا اور اس کے مقابلے میں آسمان کی عظمت، رفعت اور پاکیزگی کو عام طور سے سراہا گیا تھا۔ اقبال نے جب آدم کی عظمت کے گون گائے تو قدرتی طور پر اس نے آدم کے مسکن کو بھی بڑی اہمیت دی۔ قیاس غالب ہے کہ خاک سے اقبال کی اس وابستگی میں جب الٹنی اور ارض پرستی کے اس میلان کا بھی ہاتھ تھا جو اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت نمایاں ہوا تھا۔ نظریاتی طور پر تو اقبال نے اس میلان کو عبور کیا تاہم نفسیاتی سطح پر اس کا استیصال ناممکن تھا چنانچہ اب اس نے وطن سے محبت کے جذبے کو خاک سے محبت کے جذبے میں تبدیل کر دیا۔ نظم کی ردیج کے سلسلے میں خاک سے اقبال کی یہ وابستگی بہت اہم تھی کہ نظم خارجی اور ارضی اشیاء اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کر کے دھیرے دھیرے اندر کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اقبال نے جب آدم اور اس کے مسکن کو ایک داخلی تحریک سے آشنا کر کے ہم دوش ثریا کرنے کی کوشش کی تو نظم کے ایک اہم پہلو سے مطابقت کا ثبوت دیا۔ آخری بات یہ ہے کہ اقبال نے خاک کے پتلے کو ایک ساکن اور جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اس میں تغیر حرکت اور حرارت کی نمود پر زور دیا اور اسے خودی کے حصول کے لیے ایک لب سفر اختیار کرنے کی ترغیب دی یہ سفر جو خارجی سطح پر ہی نہیں۔ داخلی اور روحانی سطح پر بھی اہمیت کا حامل ہے، نظم کے مزاج کے عین مطابق تھا سفر کا تصور بجائے خود اس امر کا غماز ہے کہ نزاد اپنے معاشرے کا ایک بے نام جزو نہیں اور نہ اس کا تحریک محض ایک عارضی حسرت کا حامل ہے بلکہ اب وہ رخت سفر باندھ کر ایک طویل سفر کے لیے گھر سے باہر نکل گیا ہے۔ اقبال کا خیال کہ گھر میرا نہ دہی نہ صفا ہاں نہ سمرقند اس سفر ہی کی نشان دہی کرتا ہے۔

اقبال فرد کی انفرادیت کا علمبردار تھا تاہم اس کے ہاں فرد اور سوسائٹی، انسان اور کائنات کے مسئلے پر ایک اونچے سنگھاس سے نظر ڈالنے کی روش شروع سے آخر تک قائم رہی۔ بے شک بانگتِ ہدا کی بعض ابتدائی نظموں میں اقبال نے اس اونچے سنگھاس سے اتر کر اپنی ذات کی شخصی سطح کو بھی ایک حد تک اُجاگر کیا ہے اور خود کو بطور ایک فرد پیش کر کے اپنی آرزو، تجسس، غم اور مسرت کے انہار کی بھی کوشش کی ہے۔ مگر اقبال کا یہ رجحان کچھ زیادہ دیر پا ثابت نہیں ہوا اور اس نے جلد ہی ایک بلند آورش کو اپنا کر اور ایک اونچے پلے پر کھڑے ہو کر پیغمبرِ اندازِ تخطیب اختیار کر لیا ہے اور اس کے ہاں فکری عنصر بڑھ گیا ہے۔ اپنی اس حیثیت میں اقبال نے فرد اور سوسائٹی اور انسان اور کائنات کے رشتے پر ایک گہری نظر تو ڈالی اور فرد اور انسان کے تصور کو پیش کر کے نظم کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھول دیئے تاہم وہ اس بلند پلے سے اتر کر شخصی سطح پر نہیں آسکا۔ دوسرے نقطوں میں اس نے فرد اور انسان کی دکالت تو کی اور فرد کے ذہنی بیجان، تصادم اور آزادی حاصل کرنے کے عزم کو نظم بھی کیا لیکن وہ خود ایک فرد کی سطح پر اتر کر اپنے شخصی اور داخلی بیجان اور تصادم کو پیش کرنے کی طرف مائل نہ ہوا چنانچہ ابتدائی نظموں سے قطع نظر اقبال کے ہاں زندگی پر ذرا فاصلے سے نظریں دوڑانے کی روش ملتی ہے۔ اس نے خود کو ایک تھلائے، ٹنگتے جذباتی غنڈے سے گزرتے اور شخصی سطح پر ایک نئی نہایت کی تلاش کرتے ہوئے فرد کے طور پر پیش نہیں کیا۔ اسی لیے اس کے ہاں اخفائے ذات کا عمل زیادہ نمایاں ہے گویا اقبال نے فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہونے کے باوجود اپنی ذات کو شخصی سطح پر اُجاگر نہیں کیا۔ اس کی نظموں کے مطالعہ سے تجربے کی حدت کے بجائے سوچ کی براہِ گنجشگی کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔ بائیں ہمارے فرد نظم کے مسئلے میں اقبال نے جو اجتہادی روش اختیار کی۔ اس کی قدر و قیمت اپنی مجہد قائم ہے۔

اُردو نظم میں اقبال کی حیثیت ایک موڑ کی سی ہے، وہ نظم کے کلاسیکی دور اور رومانی دور کے سنگم پر ایسا دھڑکتا ہے۔ اس کے ہاں کلاسیکیت کا، انضباط، رکھ رکھاؤ اور تنظیم بھی ہے اور رومانیت کا تحرک، واقفیت پسندی اور بیجان بھی! لیکن اس کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس نے کلاسیکیت کے ٹھہراؤ، روایت کی کڑی گرفت اور اسلوب کی سنگلاخی کیفیت سے بھی خود کو بچائے رکھا اور رومانیت کے انتشار اور لُغیانہ بیجان انگیزی سے بھی محفوظ رہا۔ اسلوب میں اس نے پرانی تعلیمات اور استعارات کا استعمال تو کیا لیکن ایک اجتہادی روش اختیار کر کے ان کے معانی میں کشادگی بھی پیدا کر دی۔ اسی طرح فکری سطح پر اس نے اسلافِ روایت اور اجتماع سے اپنا تعلق قائم رکھتے ہوئے بھی فرد کی انفرادیت کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی۔

نفسیاتی سطح پر اس نے بیرونی مٹی کے رجحان کی نفی نہیں کی اور اپنے معاشرے پر خارجی اثرات کی نشاندہی کرتا رہا لیکن ساتھ ہی اس نے درون مٹی کے رجحان کو بھی سراہا اور فرد کی خودی پر روشنی کا ایک نیا پرتو ڈالا۔ اس کے دہ درون مٹی کا یہ رجحان شخصی سطح پر نمایاں نہیں تھا مگر اس سے نظم میں وہ جہت یقیناً نمودار ہوئی جس نے نظم کو باہر سے اندر کی طرف موڑ دیا۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اقبال ہی سے اس رومانی تحریک کا آغاز ہوا جس نے بعد ازاں جدید اردو نظم میں داخلیت کے قیمتی عناصر کا اضافہ کیا۔

اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے اب تک تین واضح صورتیں اختیار کی ہیں۔ رومانی نیم رومانی اور داخلی ابرومانی تحریک کے علمبرداروں میں اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے نام اہم ہیں نیم رومانی تحریک براہ راست اقبال سے متاثر ہے اور اس میں جوش اور حسیّت کے علاوہ ترقی پسند تحریک کے بیشتر شعرا کو شامل کیا جاسکتا ہے اور داخلی تحریک میراجی اور اس کے معاصرین سے لے کر جدید علامت پسند شعرا تک پھلتی چلی گئی ہے۔

ان میں سے پہلے رومانی تحریک کو لیجیے! یہ تحریک حالی سے اقبال تک کے دور کے کلاسیکی انداز اور ذات کے بجائے کائنات کو موضوع سخن بنانے کی روش سے ردِ عمل کے طور پر نمودار ہوئی۔ ویسے اس کی نمود میں زمانے کے حالات اور انگریزی ادب کے اثرات کی نشان دہی بھی ملتی ہے مثلاً ہندوستان کی تاریخ میں یہ زمانہ انتشار اور کھلبلی کا دور تھا جس نے سیاسی اور سماجی سطح پر ہی نہیں، فہنی اور نفسیاتی سطح پر بھی ایک بیجاہی کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ پھر ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم کا آغاز ہوا جس نے اذہان کو بطور خاص متاثر کیا۔ یورپ کی شاعری نے اس واقعے کے بعد جو روش اختیار کی، اس کا تذکرہ یہاں مناسب نہیں تاہم خود ہندوستان میں ظلم، موت کی ارزانی، زبان بندی، غلامی اور مطلق العنانی کی فضا سے گریز اختیار کر کے رومان کے قلعے میں پناہ لینے کی روش کا پیدا ہونا قطعاً غیر فطری عمل نہیں تھا۔ اردو نظم کی خالص رومانی تحریک کو اس وسیع پس منظر میں دیکھنا نہایت ضروری ہے۔

نفسیاتی سطح پر اس تحریک کی نمود کا جواز کچھ اور بھی تو ملتا تھا۔ وہ یوں کہ حالی سے اقبال تک کے دور میں اردو نظم نے عورت سے بے اعتنائی کی روش کو عام طور سے اختیار کیا تھا۔ اکبر نے تو عورت کے پردہ سے باہر آنے کو بھی مرد کی بے عزتی اور بے عقلی پر محمول کر دیا تھا جس کا مطلب بجز اس کے ہو سکتا ہے کہ اس زمانے میں مرد نے سماجی سطح پر متحرک ہونے کے لیے عورت کو شجر ممنوعہ قرار دینا ضروری سمجھا تھا۔ عورت کے بارے میں یہ خاص ردِ عمل اس دور کے متحرک اذہان میں اس قدر مشترک تھا کہ خود اقبال نے غیر شعوری طور پر

آہ بے چاروں کے اہصاب پر عورت ہے سوار کہ عورت کو شجر ممنوعہ قرار دینے کی کوشش کی اپنی نظموں سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً خارج ہی کر دیا جن چند ایک نظموں میں یہ موضوع ابھر رہا ہے وہاں بھی افسانے ذات کے عمل سے اس کی اہمیت کو بائگل گٹا دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حالی سے اقبال تک کی اردو نظم بچے نے خود ایک اعلیٰ صافی خوف کی نشان دہی کرتی ہے اس دور کے شعرا جسم کی سطح پر تو بائگل زندہ متحرک درحسب ہیں اور اس لیے ان کا جنس اور محبت کی طرف راغب ہونا ایک بائگل فطری عمل ہے تاہم ذہن کی سطح پر انہوں نے ملک، ملت اور سماج کی بہبود کے پیش نظر عورت کے موضوع کو اپنی شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ دراصل اس زمانے کے شعرا نے عشق اور عاشقی کو اپنے قومی نوال اور شکست کی ایک وجہ قرار دے لیا تھا اور وہ اب ردِ عمل کے طور پر شاعری کو قومی ترقی کے لیے آلہ کار بنانے کی فکر میں تھے۔ اگر یہ بات ایک شدید ضرورت کے تحت وجود میں آتی تو شعر خود بول اٹھتا کہ میں آیا ہوں، لایا نہیں گیا ہوں۔ لیکن چوں کہ محبت اور عورت سے اجتناب کی اس صورت کے پس پشت یہ اعلیٰ صافی خوف موجود تھا کہ اگر ایک دفعہ عورت کا ذکر چھڑ گیا تو پھر قومی تعمیر کا سارا منصوبہ دھڑے کا دھڑا رہ جائے گا اس لیے ظاہر ہے کہ اس دور کی اردو نظم میں عورت کے موضوع کو نظر انداز کرنے کا ایک غیر فطری اور ممنوعی رجحان پیدا ہو گیا۔ دراصل عورت تو ایک خاص جہت، زندگی کے ایک خاص پہلو کے لیے علامت کی حیثیت رکھتی ہے وہ محض ایک جسم نہیں جو مرد کی بے قراری اور تحریک کو مائل بہ سکون کرتا اور یوں جذبے کی سودگی کا وسیع بنتا ہے۔ بلکہ عورت تو ذات، اجتماعی لاشعور اور دھرتی کے مترادف بھی ہے اور اس کا کام کسک، احساس زیاں اور موت کا ایک شدید خوف بھی پیدا کرتا ہے۔ نظم کی ساری توانائی ان کیفیات ہی کی مرہون ہے جب شاعر عورت سے بے اعتنائی کی روش اختیار کرتا ہے تو دراصل اپنی ذات، اپنے اجتماعی لاشعور میں غلط لکھنے کی روش کو ترک کرتا ہے۔ حالی کے دور کے نظم گو شعرا نے عورت (ذات) کی دنیا سے فرار حاصل کر کے خارج کی دنیا میں پناہ لے لی تھی اور اس لیے ان کی نظمیں اس داخلیت سے تھیں جس میں جو اعلیٰ شاعری کا امتیازی وصف ہے لیکن اقبال سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے ذہن کے رائج تصورات کا احترام کرتے ہوئے عورت اور اس کے لیے محبت کے جذبے کو براہِ راست تو اپنی نظموں میں جگہ نہیں دی لیکن عقل کے مقابلے میں دل اور عشق کو اور سماج کے مقابلے میں فرد کو اہمیت تفویض کر کے جس راستے کو ہوا کیا وہ عورت کی دنیا ہی کی طرف جاتا تھا۔ اُپر والی سطح پر تو اقبال کی یہ مراجعت نظر نہیں آتی لیکن سطح کے نیچے اس کی اصل جہت کے شواہد عام طور

سے مل جاتے ہیں۔

اُردو نظم میں عورت کے موضوع کو اس کا کھنسا ہوا مقام واپس دلانے کا کام اس روحانی تحریک نے سرانجام دیا جس کے علمبردار اختر شیرانی اور عظمت اللہ تھے۔ ان دونوں شعری قلموں کو یورپ کی مدنی تحریک کے اصل مزاج کے عین مطابق قرار دینا بہت مشکل ہے۔ یورپ کی روحانی تحریک کا ہر امتیاز، فرد کا اپنی ذات کی گہرائی میں غور و فکر کرنا، ایک نئی سطح کو دریافت کرنے کا عمل تھا اور یہ تحریک سوسائٹی کے مقابلے میں فرد، تہذیب کے مقابلے میں کلچر اور سماجی قدروں کے مقابلے میں انفرادی قدروں کو اہمیت دینے کی ایک کاوش تھی۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے ہاں اس تحریک کے صحنہ ایک پہلو کو اہمیت حاصل ہوئی یعنی ان شعرا نے مرد اور عورت کی محبت کو تمام تراجمیت تقویٰ کی۔ حالی اور اکبر کا دور کلاسیکی تحریک کا دور تھا۔ اس میں ایک طرف تو شاعر نے سوسائٹی کے اجتماعی مضامین سے ہم آہنگ ہو کر انفرادیت کے رجحان کو دبا دیا تھا۔ عورت اور جنس کے موضوع کو خارج کر دینے کی روش اس کا ایک ثبوت ہے اور دوسری طرف طنز و مزاح کے ذریعے ہر اس شے کا مذاق اڑایا تھا جو سوسائٹی کی تسلیم شدہ اقدار کے منافی تھی۔ گویا اس دور میں فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کو تمام تراجمیت حاصل تھی جس کے نتیجے میں اُردو نظم نے بھی رک رک کر اُردو نظم اور خود کو ترجیح سانچوں میں ڈھالنے کا طریق اختیار کیا۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ اس کلاسیکی انداز نظر کے مقابلے میں معانی تحریک کو پوری طرح توجہ دیں نہ لاسکے تاہم انہوں نے اپنی جہت میں تبدیلی پیدا کر کے اصلاح اور نظم کے مقصد کے بجائے اپنے جذبات کے اظہار کو اہمیت بخشی اور یوں نظم کی داخلی تحریک کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ ان دنوں سے عظمت اللہ اپنے زمانے کی مروجہ نظم اور اس کے موضوعات سے قطعاً مطمئن نہیں تھا اور اسے دم نہ گنے کا احساس ہو رہا تھا۔ چنانچہ ایک تو اس نے ہندی بکروں کو اختیار کر کے اُردو نظم کے لیے تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کی اور ہیئت کے تجربات کی طرف اپنے زمانے کے اذہان کو متوجہ کیا۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ ایک خاص سانچے کو بار استعمال کرنے سے جو میکانیکی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ سانچے کی تبدیلی سے ایک بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے تخلیقی قوت اپنے اظہار کے لیے آزادی چاہتی ہے۔ عظمت اللہ نے آزاد نظم کو تو اختیار کیا البتہ تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے مختلف اور متنوع سانچوں کو اختیار کر کے آزاد نظم کی ترویج کے اسکاہت یقیناً مددگار ہوئے۔ بہر حال عظمت اللہ کے ہاں روحانی تحریک کا یہ پہلو ضرور موجود تھا کہ وہ مروجہ اسلوب بیان سے مطمئن نہیں تھا اور اس کی بے قراری طبیعت اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش میں تھی۔ دوسرے عظمت اللہ نے سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو پیش کرنے کے بجائے اپنی ذات کے اظہار کو زیادہ اہمیت دی۔ یہ نہیں کہ وہ واقعات

کی تہیں بھی اترتا ہم یہ کیا کم تھا کہ اس نے قومی، وطنی یا نظریاتی موضوعات کے بجائے محبت ایسے شجر ممنوعہ کو موضوع بنایا اور یوں نظم کے سلسلے میں زندگی عام روش کو بدل دیا۔ عظمت اللہ کی محبت میں کسی گہری کھنگ کی تلاش جبے سوو ہے۔ یہ محبت ایک بڑی حد تک سطح کے واقعات اور تجربات سے متعلق ہے اور اس میں عورت کے سراپا کو بیان کرنے کا میلان ہی زیادہ قوی ہے۔ پھر اس محبت میں انفعالی رجحان کا عمل دخل بھی ہے جو اسے گیت کے مزاج سے قریب تر کر دیتا ہے۔ بہر حال عظمت اللہ کی نظم کا طریق کار روحانی تحریک ہی کا ایک حصہ ہے کہ اس میں عورت (ذات) کو اہمیت دینے اور دھرتی کے ثقافتی پہلوؤں سے لطف اندوز ہونے کا رجحان نہایت توانا ہے یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:-

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دوان پن کا سن بھی کہ بھری تھی برق تن میں
مرادن بھی رات تم تمہیں مری کائنات تم تمہیں

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی

نیلا امبر، ہنسا سورج، رنگ میں ڈوبے، ہوئے بادل
دھوئی نہائی بھومی سندھ سر پہ نہری سا آنچل
کھلی چنگوں پر ہلکی دھوپ
قدرت کا ایک سہارا لپٹا

بادل گرجے وہ گھر گھر ابٹ آئی رطبت کی رطبتاتی
بارشوں پہ بارشیں دھنکی آئی اور کڑھکتی کڑھکتی
گرد گرد ہاگھوڑے دوڑاتی
پہاڑ رطبتاتی آئی

بھلی چکے بادل گرجے، پون کے گھوڑے بدھائے
بھلی کوندی، ٹوٹا تارا ہر دسے کڑھکتے
سوندھا سوندھا آیا چھینٹا
پون کا جھکڑا، مینہ کا ٹڑٹڑا

برکھارت کا پہلا مینہ

یہ ہے اک پھول سا ہتھ نرم لگی مندی یہ ہے گرم گرم
بجلا اب مجھ سے کہیں کی شرم ذرا آنکھ تو ملاؤ تم
مری نینوں میں سماؤ تم، مرے من میں بسو آؤ تم

پہلا آئنا سامنا

بھور بھٹی ہے صبح کی دھن نے سچ پرلی ہے الجھائی
گہڑی بکھری رات کی بن ٹھن وہ سر کی تاروں کی دُلانی
رات کے کالے بادلوں میں ست پاندی صورت وہ مسکائی

صبح

ان چند مثالوں ہی سے عظمت اللہ کے ہاں جذبے کی گمن گرج کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ اس کے ہاں عورت اور مرد کی محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے لیکن اس نے اسے عناصرِ فطرت کی علامات میں بھی منتقل کیا ہے۔ چنانچہ بادل کی کرک اور گرت میں جنسی جذبے کی کرک اور گرج صاف سنائی دیتی ہے۔ پھر عورت کے سراپا کو بیان کرتے ہوئے بھی اس نے کسی عورتی ہستی کے بجائے ایک خاص گوشت پوست کی عورت کو ابھار رہا ہے۔ اسلوب میں بھی ایک نیا آہنگ ہے اور تشبیہوں، استعاروں کے استعمال میں بھی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر عظمت اللہ اس سب لوازم کو اپنی ذات کی کسک کے اظہار کے لیے پوری طرح استعمال کرتا تو اسی سے اردو نظم کی داخلی تحریک کا آغاز ہو جاتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا تاہم عظمت اللہ نے خواہی کے عمل کی طرف نظم کو راغب ضرور کر دیا۔

دوسرا نام اختر شیرانی کا ہے۔ اختر شیرانی کے ساتھ رومان کا لفظ اس طرح چپک گیا ہے کہ اردو تنقید میں رومانی تحریک کے مزاج کا حقیق بھی اب عام طور سے اختر کے رومان کی روشنی میں ہوتا ہے۔ حالانکہ رومانی تحریک ایک وسیع تر شے ہے جو یقیناً جوانی کے معاشقے تک محدود نہیں۔ رومانی تحریک تو ایک تخلیقی اُبال کے تحت پامال راستوں کو ترک کرنے اور فرسودہ ڈھانچوں کو توڑ پھوڑ کرنی قدروں کی تلاش میں منہمک ہونے کا ایک عمل ہے۔ مختصر رومانی تحریک سوسائٹی پر فرد کی فتح کے مائل ہے اور وہ سوسائٹی کے خارجی پکیر سے کچھ اخذ کرنے کے بجائے خواہی کے عمل کو اختیار کر کے ذات سے روشنی کی تحصیل کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اختر شیرانی کی رومانی شاعری ایک بڑی حد تک سچی ہے کہ اس کی محدود جوانی کے معاشقے سے آگے نہیں جاسکیں تاہم اردو نظم کے سلسلے میں اختر کی یہ عطا اہمیت کی حامل ہے کہ اس نے نظم کو ایک سنگھاتی کیفیت سے نجات دلا کر اسے سوسائٹی کی کڑی گرفت سے آزاد کر کے فرد کی ذات کی طرف متوجہ کیا۔ بیشک وہ ذات کی گہرائیوں میں اتر نہیں سکا لیکن نظم میں عورت کو محبت کا محور قرار دینے نیز نظریاتی طور پر اسے ایک بلند مقام عطا کرنے میں اس نے نعل سے کام نہیں لیا اور یوں اردو نظم کے رخ کو واضح طور پر موڑ دیا۔

اختر شیرانی کی نظموں کے مطالعہ سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ اس کا موضوع اسلاف کے کارناموں

کامیابی یا خودی کی فلسفیانہ توجیح نہیں بلکہ کائنات میں عورت کی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ ان نظموں میں عورت زندگی کے ایک خاص رخ کی علامت بن کر نمودار ہوئی ہے اور اختر نے اس کی تخلیقی حیثیت کو واضح کیا ہے۔ اس کے نزدیک عورت صرف حسن اور خیر سی کا سرچشمہ نہیں بلکہ تخلیق اور محبت کا منبع بھی ہے۔ یہ عورت ایک ایسی نسوانی ہستی ہے جو تمام سمائل اور ناہمیدوں میں ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ سبے شک اس خاص نژاد کے اختیار کر کے اختر نے غزل کے مزاج سے اپنی مطابقت کو بھی ظاہر کر دیا ہے کیوں کہ غزل بھی بتوں کو عبود کر کے ان کی مشترکہ صفت تک رسائی حاصل کرتا ہے تاہم اس سے کم از کم یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ اختر کے ہاں نظریاتی طور پر عورت ہی کو باقی سب اشیاء پر فوقیت حاصل ہے۔ اس سے دوسرا نتیجہ یہ اخذ ہوتا ہے کہ عورت کے ضمن میں اختر کا عام رجحان زیادہ تر تخلیقی اور افاطونی ہے۔ یعنی اس کے ہاں عورت اپنی گوشت پوست کی حیثیت میں نمودار نہیں ہوتی (اس کا ذکر آگے گا) نظریاتی سطح پر اختر نے عورت کو جو اہمیت دی ہے اس کے ثبوت میں یہ چند مثالیں دیکھئے :

ہر اک تصویر کے رنگوں میں نگہت اس کی آوارہ

حصین اور خوشنما اشعار شاداب اس کے نعوں سے

ہمارے رطلوں کے تار بے خواب اس کے نعوں سے

بتوں کے سرمیں پردوں میں نگہت اس کی آوارہ

معرض حبیب تک یہ دنیا ہے اور اس کی خوشنمائی ہے

ہماری زندگی پر صرف عورت کی خدائی ہے

_____ عورت

کس میں اور کہاں تو، دنہ میں مہر درخشاں تو

جو امر واقعی ہے میں وہ کرتا ہوں بیاں تجھ سے

تمی صورت تو مجھ سے بڑھ کے شادابی کا پیکر ہے

بجائے گر ہو شرمندہ بہار گلستاں تجھ سے

مجھے اس پر ہزاروں افتخار و ناز ہیں سلئے،

کہ نسبت دے رہی ہے مجھ کو شاعر کی زباں تجھ سے

_____ عورت اور بچوں

ایک بیک اک شفق اندام ستارہ ٹوٹا
 بن کے اک غنچہ زریں گراہ وادی میں
 اور اک خواب نما پھول کھلا وادی میں
 ————— کلویٹرا

حیات و حرمت و مرد و وفا کی شان ہے عورت
 شباب و حسن و انداز واداک کی جان ہے عورت
 حجاب و عصمت و شرم و حیا کی کان ہے عورت
 جو دیکھو غور سے ہر مرد کا ایمان ہے عورت
 اگر عورت نہ ہوتی کل جہاں ماتم کدہ ہوتا
 اگر عورت نہ ہوتی ہر مکان اک گم کدہ ہوتا
 ————— عورت

وہ جذبہ جوانی جذبول کا منتا ہے
 دنیا میں نام اس کا اک ماں کی مانتا ہے
 آغوشِ ناز گنج اقبال سے بھرا ہے
 یا خواب روح مستِ تعبیر جو رہا ہے
 رہ رہ کے ماتا کا اظہار کر رہی ہے
 بے تاب ہو رہی ہے اور پیدا کر رہی ہے
 ————— ماتا

یہ چند مثالیں اختر کے مسلک کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں۔ دوسری نظموں کے مطالعہ سے محسوس
 ہوتا ہے کہ اختر کو مادی کائنات ہی ایک عورت کے روپ میں نظر آتی ہے۔ اس کے اس قسم کے اشعار کہ :-
 سارے عالم پر ہے اک گرا نشہ چھایا ہوا
 ساری دنیا پر ہے اک دوشیزگی چھائی ہوئی
 ————— اندھی لڑکی

یا اسی کی بوہے دنیا کے لپکتے غنیمت زاروں میں
اسی کا رنگ گلشن کی مہکتی لہو بہاروں میں،

— عورت —

اس کے اندازِ فکر کی پوری طرح نمائندگی کرتے ہیں۔ نفسیاتی مطالعہ کرنے والے تو اختر کے اس طریقِ فکر میں شائد میں سے وابستگی کے ایک واضح صورت بھی تلاش کر لیں عورت کو بیک وقت پاکیزگی، رخصت اور حسن کی علامت اور بے وفا اور ہرجائی کا لقب دینے کی روش اختر کے ہاں اوڈیٹس الجھن کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ اس ضمن میں غزل سے گھرے شغف نے بھی اختر کے ردِ عمل کو بطور خاص متاثر کیا ہے اور اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ اختر نے خود کو اس الجھن سے آزاد کرنے اور عورت کے سلسلے میں نظم کے طریق کار کو اپنانے کی کوشش تو کی ہے لیکن چند ناموں یا نوخیز جوانی کی اظاطونی محبت اور اس کے مظاہر کے تذکرے کے سوا اور کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہو سکا۔ دوسرے لفظوں میں اختر نے سٹلے، ناہید اور دوسرے نام سے لے کر عورت کے ایک خاص رنگ کو باگر تو کیا ہے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ گوشت پرست کی زندگی میں یہ خاص عورت موجود نہیں مثلاً

نیری داستانِ حیات میں لکھا ہے:

کبھی سٹلے کے رومانِ حسیں کے تذکرے کیجیے

کبھی عذرا کے افسانے کو عشقِ رائیگاں کیجیے

کبھی پردین کی مرگِ عاشقی پر فاختہ پڑھیے

کبھی شمسہ کے زہر آلود ہونٹوں کا بیان کیجیے

کبھی شیریں کے مستانِ تبسم کا بیان کیجیے

کبھی سیٹے کے خونیں آنسوؤں کی داستان کیجیے

اس مثال سے صاف ظاہر ہے کہ اختر کے ہاں کوئی گوشت پرست کی عورت نہیں ابھری بلکہ اس نے شمسہ پردین، عذرا اور سٹلے میں ایک ہی مثالی عورت کو دیکھا ہے تعلیمات کی زبان میں یہی وحدت سیٹے اور جہاں اور شیریں بن کر ابھرتی ہے اور یوں اختر کے مسک کو آئینہ گردیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس خاص میدان میں اختر غزل

کے طریق کار سے متاثر تھا اور کسی خاص عورت کے بجائے ایک مثالی عورت کی تعریف میں رطب اللسان تھا۔ جہاں کہیں وہ محبت کی واردات میں گم ہوا ہے وہاں بھی بات، انگوٹھی، رومال یا محبوبہ کے شمر کے بیان سے آگے نہیں جاسکی۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اختر کی نظموں میں محبوبہ کے جسم کا قرب موجود نہیں اور اختر نے صرف اوائل جوانی کی افلاطونی محبت ہی کو اجاگر کیا ہے۔ حقیقت کی دنیا سے فرار حاصل کر کے تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کی روش اختر کا ایک محبوب رجحان بھی ہے۔ مثلاً وہ اکثر دنیا کے ہنگاموں سے دور ایک آسمانی فضا کے خواب دیکھتا ہے۔ یہ آسمانی فضا کوئی چین جزیرہ یا وادی اسرار ہے جہاں سردی آواز کا راج ہے۔ یہی وہ سرزمین عشق ہے جو اختر کے خوابوں کا مسکن ہے۔ چنانچہ سب وہ کہتا ہے کہ اسے عشق کہیں لے چلے تو دراصل اس آبِ دگل کی دنیا سے بھاگ کر تخیل کی کسی وادی میں پہنچنے کی آرزو کرتا ہے۔ اختر کا یہ سارامیلان غلغلا رومانی ہے لیکن اختر کے ہاں المیہ یہ ہوا کہ ایک تو اس نے سلمے، عذرا یا ہتید میں ایک مثالی عورت تلاش کرنے کی کوشش کی، خود عذرا، سلمے یا ہتید کے قریب نہیں آیا۔ یوں محبت میں تجربہ اور کنگ کا عنصر پیدا نہ ہو سکا۔ دوسرے وہ ایک ایسے تخیلی مسکن کی آرزو کرتا رہا جو دراصل اس کی ذات کے باہر ایک گوشہ عافیت تھا۔ گویا اختر کا رد عمل اوائل جوانی کا رد عمل تھا اور وہ کسی یوتوپیا کا خواب دیکھنے میں شغوک تھا۔ اگر وہ اس تخیلی مسکن کی تلاش میں باہر کے بجائے اپنی ذات کی طرف منقطع ہوتا، تو یقیناً روانی تحریک کے اصل مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اعلیٰ پائے کی نکلیں لکھتا۔ موجودہ صورت میں اس کے ہاں محبت اور عورت کے بیان میں ایک تخیلی زاویہ نگاہ ابھر رہی ہے جو نظم کے اصل مزاج سے ہم آہنگ نہیں تاہم اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ اختر وہ پہلا اہم شاعر ہے جس نے نظم کے رخ کو خارج سے باطن کی طرف موڑا ہے اور عورت کو اہم ترین موضوع کے طور پر پیش کر کے نظم کو داخلیت کی راہ دکھائی ہے۔

(۸۱)

ہر چند اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے انکشافِ ذات کے ٹل کو پیش نہیں کیا تاہم تبلیغ اور مخاطب کے کھردرے اور بلند آہنگ انداز میں ملائمت اور گداز ضرور پیدا کر دیا۔ چنانچہ رومانی تحریک کے نوراً بعد جو نیم رومانی تحریک وجود میں آئی وہ نظریاتی طور پر تو ایک بڑی حد تک عالی اور اقبال اور کسی حد تک انقلاب اور مارکسزم کے نظریات سے متاثر تھی۔ تاہم اس میں رومانی اسلوب کی کچھ صفات بھی شامل ہوئیں جن کے باعث نظم کا وہ سیاٹ پن ہم پر لگیا جو عالی کے دور میں تقویت حاصل کر چکا تھا۔ بحیثیت مجموعی یہ رومانی تحریک جس میں حنیف، جوش اور ترقی پسند شعرا کے نام شامل ہیں۔ دراصل اسلوب اور مواد، دونوں اعتبار سے اقبال کی خوشہ چینی ہی کی ایک صورت ہے۔

نظم کی اس نیم رومانی تحریک پر اقبال کے جو اثرات مرتب ہوئے ان میں اسلوب اور لہجے کا اثر نسبتاً قوی تھا۔ خود اقبال کے ہاں یہ لہجہ اس کے زمانے کی مختلف آوازوں اور اقبال کی اپنی لغاتِ شخصیت کے امتزاج سے تشکیل پذیر ہوا تھا لیکن اس کے بعد آنے والے شعرا نے ایک بڑی حد تک محض اس لہجے کی تقلید کی۔ عالی کے زمانے میں سماج کو فرو پر لوہیت حاصل تھی اور اس لیے شعر نے بھی آسان، سیدھا سادھا اور غیر مبہم انداز اختیار کر لیا تھا، تاکہ شاعر کی بات ہسانی عوامی سطح پر بھی جاسکے۔ لیکن اقبال کے ہاں انفرادیت کی نو کے تحت لہجے کی تبدیلی ضرور ہوئی، سطح پر یہ تبدیلی زبان کی سادگی کے بجائے فارسی اندازِ تکلم کو اختیار کرنے کی ایک صورت تھی، شاید اس کی وجہ ایک بڑی حد تک نفسیاتی تھی کہ شاعر اپنے تخلیقی اقبال کے تحت انصار کے دروجہ سانچوں سے مطمئن نہیں ہوتا اور عوامی سطح سے ہٹ کر بات کرتا ہے۔ مکنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ فارسی آمیزی کا یہ رجحان تسخیر بھی ہے۔ مقصد تو تخلیقی دباؤ کی جہت کو واضح کرنا ہے جو مروجہ اسلوب سے انحراف کرتی ہے۔ ورنہ فارسی آمیزی سے ہٹ کر بھی اسلوب کے اجتہادی انداز کو قائم کیا جاسکتا ہے۔ بہر حال اقبال نے جو نیا لہجہ اختیار کیا۔ اس میں خطیبانہ انداز تو اس نے زمانے کی خطیبانہ روش سے اخذ کیا۔

فارسی آمیزی کی روش بیان کی وسعت کے پیش نظر اختیار کی اور اس میں اپنی فعال شخصیت کا انداز کر کے ایک نہایت جاندار اسلوب پیش کر دیا۔ لیکن اقبال کے بعد آنے والے شعرا کے ہاں اقبال کی شخصیت کی توانائی کا فقدان تھا؛ چنانچہ انہوں نے اقبال کے عام لہجے کو اختیار کرنے کی کوشش کی، لیکن ایک تاثر کی کسر نے ان کے ہاں تقلیدی روش کو ابھارا نہ کہ تخلیقی روش کو۔ جو ش اس روش کی المناک مثال ہے کہ اس کے ہاں ذات کی توانائی کا فقدان ہے اور اس کا اسلوب محض گونجتے اور تھرکتے ہوئے الفاظ کا ایک ڈھیر سا دکھائی دیتا ہے۔ لفظ سقراطیت نہیں بلکہ انظار کا ایک سیل ہے۔ ایک عظیم شاعر لفظ کو یوں استعمال کرتا ہے کہ یہ اس کی شخصیت کے مقابلے میں بے دست و پا ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن معمولی شاعر کو سامنے پا کر لفظ دلیر ہو جاتا اور اس کی شخصیت پر چھا جاتا ہے جو ش کے ہاں یہ حادثہ ہوا ہے کہ الفاظ اس کی شخصیت پر مسلط ہو گئے ہیں۔ ان جنات کی طرح جو پیر کے قبضہ قدرت سے نکل کر خود پیر پر قابض ہو گئے ہوں، لیکن اقبال کے اسلوب کا اثر جو ش تک ہی محدود نہیں، فیض اور ترقی پسند شعرا کی ایک پوری قطار اقبال سے متاثر نظر آتی ہے۔ ان سب کے ہاں خطابت کا انداز فارسی ترکیب کا استعمال اور لہجے کی بلند آہنگی ایک مشترک میراث کے طور پر موجود ہے۔

اسلوب کے علاوہ موضوع کے ضمن میں بھی اقبال سے اثرات قبول کرنے کا پلن عام ہے۔ مثلاً اقبال کے ہاں دو قوتیں متحرک تھیں۔ سوسائٹی کی قوت اور فرد کی قوت؛ اقبال ایک طرف تو سوسائٹی یا ملت کے "کل" کو قائم رکھنا چاہتا تھا اور اس کے تحت ایسی نظمیں لکھ رہا تھا جن میں عوامی اپیل زیادہ تھی دوسری طرف وہ فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے ایک حد تک آزاد دیکھنے کا بھی متمنی تھا۔ مؤخر الذکر اقدام اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمونہ ایک منطقی نتیجہ تھا۔ اقبال کی عطا یہ ہے کہ اس نے سوسائٹی اور فرد میں ایک نئی سطح پر مفاہمت تلاش کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے بعد آنے والوں نے خود کو محض اس موضوع کی گردان تک محدود رکھا مثلاً جو ش کے ہاں انقلاب کا سارا فلسفہ سوئے ہوئے ہم وطنوں کو جگانے کی وہی کوشش ہے جس کا اقبال سے آغاز ہوا تھا۔ فرق صرف یہ ہے کہ اقبال نے فرد کو روحانی طور پر متحرک ہونے کی ترغیب دلائی تھی جب کہ جو ش کے ہاں مادی نقطہ نظر محیط ہے۔ جعیت جانندہ صری کے ہاں کوئی ایسا خاص نقطہ نظر تو نہیں ابھرا البتہ اس نے عوامی سطح سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش عام طور سے کی ہے مثلاً عورتوں میں بے پردگی کے خلاف اس کی نظمیں یا حب الوطنی کے جذبے کے تحت وطن کی حمد و ثناء یا عوام کے مذہبی جذبات کی تسکین کے یہ بڑے جذباتی انداز ہیں اسلاف کے کاناموں کو پیش کرنے کی روش یہ تمام باتیں مقبول عام نظریات کو پیش کر کے

عوام سے داد و تحسین وصول کرنے کی کوشش کے سوا اور کچھ نہیں جوش کے ہاں بظاہر مذہبی جھکاؤ موجود نہیں اور اس نے خود کو اکثر و بیشتر مذہب و ملت کے تصورات سے بلند و بالا قرار دینے کی بھی کوشش کی ہے لیکن غالباً یہ سب سطح کی باتیں ہیں! چنانچہ جوش نے جو مرثیہ سید الشہداء لکھا ہے اسے اگرچہ اس نے انقلاب کے مصنوعی فلسفے کی ترویج کے لیے آلہ کار بنانے کی سعی کی ہے تاہم اس سے جوش کے ان مذہبی اعتقادات کی ایک جھلک ضرور مل جاتی ہے جو اسے نہایت عزیز ہیں۔ یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ جوش کا انداز نظر مذہبی بہتے یا غیر مذہبی! دیکھنے کی بات فقط یہ ہے کہ جوش کے ہاں ایسی نظلیں سکھنے کی روش عام ہے جن کا مقصد سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگ ہونا اور سوسائٹی کی خوشنودی حاصل کرنا ہے۔ سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگی ان نظموں سے بھی ثابت ہوتی ہے جو اجنبی تہذیب کے خلاف لکھی گئیں یا جن میں سماج کی ہلہول اور بے اعتدالیوں کو نشانہ طعن بنایا گیا۔ یہی حال حقیقت کا بھی ہے کہ اس نے قوم کی اس بے راہروی کی نشان دہی کی جو مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث پیدا ہو گئی تھی۔ اس ضمن میں جوش کی طرح حقیقت بھی اقبال کے ایک اہم رجحان سے متاثر تھا۔ حقیقت کے ہاں حب الوطنی کے تحت نظلیں سکھنے کی روش بھی اقبال ہی سے ماخوذ ہے۔ غالباً اس روش کا مقصد بھی اجنبی تہذیب کی یلغار سے اپنی تہذیب اور وطن کے تحفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دوسرے نظموں میں حقیقت کے ہاں فطرت پرستی کے رجحان کی نوعیت اس مثبت عمل کی سی نہیں جس کے تحت شاعر فطرت سے اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کر کے ایک نئی احساسی سطح کی تلاش کرتا ہے۔ بہر حال سوسائٹی کی اقدار کا نقیب اور داعی بننے کا جو رجحان اقبال کے ہاں ابھرا تھا۔ جوش اور حقیقت نے ایک نسبتاً پست سطح پر اس کی تقلید کی ہے۔

لیکن اقبال کے ہاں فرد کو آزادی دلانے کا ایک رجحان بھی موجود تھا جو ردی فی لفظہ نظر کا ایک اہم پہلو ہے۔ اقبال فرد کی انفرادیت کو متحرک کرنے کے لیے بعض پرانی دیواروں کو ٹھکرا دینے کے حق میں بھی تھا۔ روحانی تحریک بھی اپنی انتہائی صورت میں ایک زبردست تخریبی عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ لیکن اقبال نے شروع سے آخر تک اعتدال اور توازن کا دامن نہیں چھوڑا اور زیادہ سے زیادہ بعض قابل نفرت غیر ہمواریوں کے خلاف ایک صدائے احتجاج بلند کرنے تک ہی خود کو محدود رکھ کر مذہبی غیر مادی تقسیم کے خلاف احتجاج اور فرد کو اپنی خوری تک۔ مابقیہ کے ملحقین اور سب باتیں اقبال کے ہاں ایک روحانی نقطہ نظر ہی کے باعث تھیں۔ اقبال کے بعد آئے وائے نے اس غصہ ضمن میں اقبال کے دکھاوے سے بڑے بڑے استغنیہ کیا۔ چنانچہ جوش کا انقلابی نعرہ

توڑ پھوڑ کے اس رجحان ہی کی ایک صورت ہے جس کا اقبال سے آغاز ہوا تھا اور فرد کے مقابلے میں انسان اور تادمی کی بلند بانگ رسالت بھی اقبال ہی سے انساب کی ایک صورت تھی، حفظ کے ہاں انفرادیت کا عمل کچھ زیادہ اجاگر نہیں کہ وہ ایک بلند سطح پر کھڑے ہو کر گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتا چلا گیا، کے تحت دیکھتا چلا گیا ہے۔ نہ تو اس نے اقبال کی طرح احساسی طور پر خود کو اس گزرتے ہوئے کارواں سے ہم آہنگ کیا ہے اور نہ خود نیچے اتر کر انہود میں شامل ہوا ہے۔ اس کا منصب محض ایک تماثلی یا سیاح کا سا ہے، تماثلی کا منصب اس بات سے بھی عیاں ہے کہ حفظ کی نظم میں یاس یا لکھ موجود نہیں جو زندگی سے متصادم ہونے کے بعد شاعر کو حاصل ہوتی ہے چنانچہ جانیت کی ایک خفیف جھلک اس کے کلام میں سدا موجود رہتی ہے یہی حال جوش کا ہے جوش اپنے داخلی تصادم یا ذات کے اندر برپا ہونے والے طوفان کو پیش کرنے کی بہ نسبت مستقبل کی طرف زیادہ متوجہ ہے۔ اس کا نظریہ انقلاب کسی یوٹوپیا کی تخلیق کی نشان دہی تو کرتا ہے تاہم خود جوش اس یوٹوپیا کے غدو غل کو نمایاں کرنے سے قاصر ہے یہ محض ایک روحانی اندازِ نظر کا قدرتی اور منطقی نتیجہ ہے مگر اس سے جوش کو نقصان پہنچتا ہے کہ اس کے ہاں شخصی سطح پر تاثر قبول کرنے کی روش دب کر رہ گئی ہے جوش اپنے زمانے کے اس پر جوش لیڈر کی طرح ہے جو عوام کو سہانے خواب دکھا کر سوسائٹی کے فساد و نظام کو بدلتے کی ترغیب دے لیکن جس نے نہ تو سہانے خواب کو خود دیکھا اور اس کا تجربہ کیا ہو اور نہ جسے فساد و نظام سے براہِ راست متصادم ہونے کی سعادت ہی نصیب ہوئی ہو چنانچہ جوش کی نظم مختلف مروجہ نظریات کو شعری سانچوں میں ڈھالنے کی ایک صورت ہے۔ اس میں شاعر کا تخلیقی اہل، اجتہادی اندازِ نظر یا اس کی ذات سے ابھرنے والی گہری لکھ موجود نہیں، فقط لفظوں کی گونج، خطابت کا گھمبیرا اور ان کی نمائش کا راج ہے یہی جوش کا المیہ ہے۔

اقبال کے اثرات فقط جوش، حفظ اور ان کے معاصرین تک محدود نہیں تھے، تاہم چونکہ یہ شعرا اقبال سے براہِ راست متاثر تھے۔ اس لیے ان کے ہاں اقبال کی آواز نسبتاً زیادہ گہری ہے۔ ان کے بعد آنے والے ترقی پسند شعرا نظریاتی طور پر تو اقبال سے متصادم تھے تاہم اسلوب اور لہجے کے ضمن میں ان کے ہاں بھی اقبال کے اثرات ہی زیادہ قوی ہیں۔ واضح رہے کہ آغازِ کار میں ترقی پسند اور داخلیت پسند شعرا میں کوئی جد فاصل قائم نہیں تھی، چنانچہ ایک طویل عرصہ تک تمام جدید نظم گو شعرا کو ترقی پسند شاعری کا داعی اور علم بردار قرار دیا گیا۔ غالباً اس غلط فہمی کا باعث یہ تھا کہ اس دور کی ترقی پسند شاعری مزاجاً نیم روحانی تھی۔ یہ بات اقبال کی خوش چینی کی ایک صورت بھی تھی، وہ یوں کہ اقبال نے خارج کی دنیا کی طرف قاری کی توجہ کو مبذول کیا تھا اور

کہیں کہیں دولت کی عزیز مادی تقسیم کے خلاف احتجاج بھی کیا تھا، کانچ امر کے در دیوار بلا دو، کالفرہ اس ضمن میں بطور ثبوت پیش کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعرا نے سماجی شعور کی یہ روایت اقبال سے اخذ کی اور اس میں مارکسزم کا اضافہ کر کے اقبال کے دوسرے نظریات سے انحراف کیا۔ تاہم مزاجیہ ایک ہی روش تھی یعنی خارج کے مسائل کو دیکھنے کی روش، اسرافرق ان مسائل کو مہوار کرنے کے سلسلے میں پیدا ہوا اقبال کا ضمن میں فرد کی انفرادیت کو برے کارلانا چاہتا تھا اور یہی اقبال کی اہم ترین عطا بھی ہے۔ جوش انقلاب لانے کا خواہاں تھا۔ اگرچہ انقلاب کی جہت اور مزاج سے وہ قطعاً نا آشنا تھا۔ غالباً اس کا انقلاب اس کے اپنے زمانے کے سیاسی شعراء انقلاب زندہ باد سے ماخوذ تھا۔ لیکن ترقی پسند شعرا اس سلسلے میں کسی اہتمام یا گوٹگو کے عالم میں گرفتار نہیں تھے۔ ان کے سامنے ایک واضح منزل تھی اور وہ معاشرے کو بدلنے کے لیے مارکسزم کے موقف کو اختیار کرنے کے متمنی تھے۔ بے شک مطالبے کی مدد تک تو اقبال اور ترقی پسند شعرا میں اختلاف موجود تھا تاہم خارجی مسائل کی طرف دیکھنے کا زاویہ ان میں یقیناً مشترک تھا۔ ترقی پسند شعرا کے ہاں اقبال کا اثر اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ انہوں نے خارجی زندگی میں تبدیلی لانے کے لیے ایک مکمل حقیقت پسندانہ رویہ اختیار نہ کیا بلکہ رومان کے راستے سے ہو کر اس کی طرف بڑھے۔ عدم کا شعرا۔

میں میکے کی ماہ سے ہو کر گذر گیا

اس صورت حال کی بڑی اچھی عکاسی کرتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہوا اور ترقی پسند شعرا نے ایک واضح مسلک کے پیش نظر وہ سیدھا پاٹ راستہ آغاز کار میں ہی کیوں نہ اختیار کیا جو بعد ازاں ان کو بے حد عزیز تھا اور جس کے تحت تقسیم کے بعد کی ترقی پسند نظم وجود میں آئی تھی؟ جواب اس کا یہ ہے کہ ترقی پسند نظم اقبال کے رجحان انفرادیت سے بھی ایک جھٹک تاثر تھی لیکن اس اہم تبدیلی کے ساتھ کہ اس نے فرد کو بحیثیت ایک کل پیش کرنے کے بجائے صرف اس کے رومانی یا عشقیہ تجربے کی عکاسی کی؛ تپاس غالب یہ ہے کہ اقبال کا یہ رجحان انفرادیت ترقی پسند شعرا تک منتقل ہونے کے دوران میں اختر شیرانی کے خالص رومانی انداز نظر سے ملوث ہو گیا؛ چنانچہ تقریباً تمام اہم ترقی پسند شعرا کے ہاں رومان کے راستے سے حقیقت تک رسائی پانے کا ایک واضح رجحان دکھائی دیتا ہے اسی لیے ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک قرار دینے میں قطعاً کوئی حرج نہیں!

رومان کے راستے سے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیض کے ہاں بہت واضح ہے لیکن فیض کو تو اس

سلسلے میں اولیت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ فیض کے اس اقدام کے دو پہلو ہیں۔ پہلا یہ کہ فیض نے شعر کو اس خاص
 روحانی نقائص سے نجات دلانی جس نے اختر شیرانی کے اثرات کے تحت نظم کو محدود کر دیا تھا۔ فیض کی یہ عطا قابل
 ذکر ہے کہ اس نے عرفان ذات کی حدود کو عرفان کائنات کی حدود تک پھیلا دیا اور اپنے ذاتی علم کو کائناتی علم
 میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ فیض کے اس اقدام میں غزل کے مزاج سے اس کی ہم آہنگی کا بھی ہاتھ تھا کہ غزل
 شخصی تجربے کے عمومی رُخ کو منظر عام پر لاتی ہے۔ تاہم نظم میں شعرک اور کشادگی کی جو آمیزش فیض کے ہاتھوں
 ہوئی، اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ فیض نے اندر کی دنیا کو ایک خاص مقصد
 کے تحت باہر کی دنیا کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہ مقصد عام سطح پر تو رومان کو ترجیح کر حقیقت کا
 شعور دلانے کی ایک کاوش تھی اور نظریاتی سطح پر مروجہ نظام سے بے اطمینانی کا اظہار کر کے کبھی روشن بحر
 کو دیکھنے کا ایک زاویہ تھا۔ ایسا بہت کم ہوا کہ فیض نے مروجہ نظام سے بے اطمینانی میں مبتلا ہو کر خود
 اپنی ذات کے اندر غوطہ کھانے اور ایک نئی منہاہمت تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اس نے مرض کا علاج
 ایک خاص نسخے کے استعمال میں دیکھا اور اپنی نظموں کا ڈھانچہ کچھ یوں تیار کیا کہ پہلا حصہ مرض اور دوسرا
 "علاج" کی صورت اختیار کر گیا اور بے احتیاطی یہ کہ ان دونوں حصوں کے سنگم میں استراحت اور ملائمت کی
 کیفیت پیدا نہ ہونے دی؛ چنانچہ اس سے وہ بھول "مردار ہوا جس کا احساس ایک عام قاری کو فی الفور
 ہو جاتا ہے۔" مثلاً اور

تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی وہ رخسار وہ ہنٹ

زندگی جن کے قصہ میں ٹادی ہم نے

تجہ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر انگلیں

تجہ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے

ہم پر مشترکہ ہیں احسانِ علمِ الفت کے

استے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں

ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے

تجہ ترے اور کہ سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

عاجزی سیکھی، عزیزوں کی حمایت سیکھی

یاس و حزان کے دکھ درد کے معنی سیکھے

رقیب سے

یا

آج پھر حُسنِ دلاسا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی نگیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غانے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی جینا کی تحریر
اپنے اٹکار کی اشار کی دنیا ہے یہی
جانِ مضمحل ہے یہی شاہدِ معنی ہے یہی

اور اب گریز

آج تک مہرِ رخِ وسیہ صدیوں کے سانے کے تلے
آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گزری ہے
یہ دونوں شاہیں غفل میں ٹٹاٹ کے پیوند کو نمایاں کرتی ہیں۔ تاہم فیض کے ہاں ہر جگہ یہ بات نہیں اس
کی بعض نظموں بالخصوص "میر سے ہدم میر سے دوست" میں یہ گریز خاصا قدرتی ہے اور نظم کو جھول سے
محفوظ رکھتا ہے۔

فیض کی نظم نگاری کی ابتداء دماغ سے ہوئی۔ یہ دماغ رسمی اور روایتی نہیں بلکہ ایک جذباتی و جھپکے کی
پیداوار ہے اور اسی لیے اس میں خلوص بھی ہے۔ مزید یہ کہ فیض کے ہاں محبوب ایک منفرد، گوشت پوست کی
بستی کے رُپ میں ابھری ہے۔ اس ضمن میں بھی فیض کی نظم کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے کسی عمومی
یا شہابی بستی کو پیش کرنے کے بجائے ایک سچ مچ کی عورت کو پیش کیا۔ لیکن فیض نے جیسے جالی بوجھ کر غربت
یا زاہ سے ذات میں اترنے اور وہیں سے ایک زاویہ نگاہ سے کریم برآئے کی روش کو ترک کیا اور باہر سے
ایک نظریہ مستعار سے گراپنی تخلیقی قوتوں کا رخ اس کی طرف موڑ دیا۔ فیض کی نظم میں بعد ازاں انہماج کی جو کیفیت

پیدا ہوئی وہ اس کے اسی اقدام کے باعث تھی۔ وہ اگر نئی مناسبت کی تلاش میں اپنی ذات کا رخ کرتا تو
 تنہائی اور شام ایسی لالچ و نظیں لکھ کر اردو نظم کی سطح کو بلند کر دیتا لیکن نظم کی اصل جہت کو ترک کر کے
 اس نے خود کو بھڑایا۔ فیض کے ہاں ذات کی لکھ بھری تھی اور یہی لکھ ارتفاع پکرنسل کی مشترکہ گہری
 لکھ کے اظہار کی صورت اختیار کر سکتی تھی لیکن فیض نے ایک خاص نقطہ نظر سے لگاؤ کے باعث
 اسے ایک ثانوی حیثیت دے دی اور یوں منزل و کام کے درمیان فراق کی ایک مستقل دیوار کو لاکھڑا کیا۔
 رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا میلان فیض تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک سنیفیسٹو کے طور
 پر ساری ترقی پسند نظم کے پیش نظر ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو "بڑی محبوبہ"
 یعنی مارکسزم کے تابع کر دیا ہے یا یوں کہتے کہ خریداروں کو ایک قسم کا مال دکھا کر ایک قطعاً دوسری قسم
 کا مال خریدنے کی ترغیب دی ہے۔ شاعری میں یہ تاجرانہ انداز نظر کو نرم کے بنیادی سسک کے مطابق تو
 نہیں لیکن ترقی پسند شعرا نے اسے اختیار ضرور کیا ہے مثلاً:-

کوئی نظرت کا بہاریں نذر
 چاند تاروں کا خماریں نذر
 یا شگوفوں کا نگاریں نذر
 کون سا گیت سنو گی انجم؟

یا محبت کا ترانہ کوئی
 گنگنا سا فسانہ کوئی
 کیسے بنتا ہے نشانہ کوئی
 کون سا گیت سنو گی انجم؟

یا بغاوت کا دیکھا سواناگ
 قلب انساں میں سلگتی ہوئی لگ
 پھر سے جاگے ہوتے مزدور کے بھاگ

کون سا گیت سنو گی انجم؟

(جہاں اشارہ اختر)

تاج تیرے لیے اک منظرِ الفت ہی بھی
 تجھ کو اس وادی رنگیں سے محبت ہی بھی
 میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

یہ چمن زار یہ جہاں کا کنارہ یہ محل
 یہ منقش ورد و دیوار یہ خراب یہ طاق

اک شہشاہ نے دولت کا سہا سائے کر

ہم مغربوں کی محبت کا اڑا یا ہے مذاق

میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

— تاج محل (ساحر لدھیانوی)

جہاں فتنہ پرور اب اٹھالیتی تو اچھا تھا
 خود اپنے حسن کو پردہ بنا لیتی تو اچھا تھا
 ترسے ماتھے کا ٹیکہ مرد کی قسمت کا تار ہے
 اگر تو سازِ بیداری اٹھالیتی تو اچھا تھا
 ترسے ماتھے پر پیا نچل بہت ہی خوب ہے لیکن
 تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

— نوجوان خاتون سے (مجاز)

تمہاری آنکھیں جو میرے سینے میں ترقی ہیں
 کنول کی کلیاں جو میرے دل میں کھلی ہوئی ہیں
 انہی سے دواور آنکھیں بیدار ہوگی ہیں
 وہ ننھے ننھے چمکتے ہیرے وہ ننھی کنیاں

جو میری آنکھوں کا نور لے کر تمہارے آنچل سے جھانکتی ہیں

پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں
یہ سلسلہ تا ابد چلے گا

ہماری آنکھوں سے آج شعلے برس رہے ہیں
مگر وہ کل کا حسین دن دیکھو کتنا نزدیک آ رہا ہے
ہماری آنکھوں سے جب بدلیں چمک پڑیں گی

— تمہاری آنکھیں — (مردار جعفری)

رومان سے حقیقت کی طرف جست بھرنے کا یہ عمل ترقی پسند نظم میں ایک بنیادی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو نظم کے ارتقاء میں اس موڑ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس سے رومان کی ملاکت اور حقیقت کے کردارے پن میں ایک مفاہمت پیدا ہوئی۔ بے شک آخر میں ترقی پسند نظم نے ایک خاص سیاسی مسلک کے تحت جتنا سرخ سورا اور مزدور کے لیے سیدھے پاٹ انداز میں پراپوگنڈہ بھی کیا لیکن اس کا ذکر اس لیے بے کار ہے کہ یہ نظمیں تو شاعر کی ذات سے متعلق ہونے کے باعث شاعری کے زمرے ہی سے خارج ہیں۔ بعض ترقی پسند نظم گو شعرا بالخصوص فیض احمد فیض کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ فن کو نقطہ نظر پر قربان نہیں کیا جا سکتا؛ چنانچہ انہوں نے اپنی ذات کو خارج کی دنیا سے منسلک کرنے کی کوشش کی۔ اس میں وہ کہیں کامیاب اور کہیں ناکام ہوئے تاہم انہوں نے فن کا بہر حال ساتھ یا شاعر کے عشق کو زندگی کی خارجی سطح سے منسلک کرنے کی یہی وہ مدد ملی جس کے پیش نظر ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں رہا۔ اس سے اس تحریک کی دلچسپی کا ایک یہ ثبوت بھی ہے کہ ترقی پسند شعرا نے محض رومان اور حقیقت میں سطح صفائی یا تقادوم پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ خالص رومانی یا عشقیہ نظمیں بھی لکھیں۔ فیض کی نقش فریادی، کاہلا حقیر احمد ندیم قاسمی کی متعدد نظمیں اور مجاز، ساحر، جاں نثار، اختر اور متعدد دوسرے ترقی پسند شعرا کے مجموعوں کے ابتدائی اوراق خالص رومانی نظموں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ یہ خاص زراخر شیرانی کی رومانی تحریک سے متاثر تھی مگر ان شعرا کے ہاں زراخر شیرانی کے رومان کی سطح کیفیات سے آگے بڑھنے کا ایک واضح رجحان نظر آتا ہے۔ فیض کی نظمیں، انتظار، سرور شبانہ، خداداد وقت نہ لائے، اور نیاس، احمد ندیم قاسمی کی ترک مجنت کے بعد رات کی بات، آخری سجدہ اور جدائی کی پہلی رات، ساحر لہ جیانی کی شکست، جاں نثار اختر کی تصور اند گمراہ کے کنارے، مجاز کی برابر شکست، ایک نگین یاد اور ایسی متعدد نظمیں شاعر کے داخلی بھجوان کا پتہ دیتی ہیں جن نظموں کی کسک، تجربے کی سچائی اور ایک

خاص گوشت پوست کے مجسوس سے ہم کام ہونے کا میلان انہیں اصل پاسے کی شعری تخلیقات میں شامل کرتا ہے۔ المیہ صرف یہ ہوا ہے کہ اپنی ذات کو یوں مس کرنے کے بعد ان شعرا نے اس راستے کا رخ باہر کی طرف موڑ دیا اور — نظم کو اجتماعی مفاد کے لیے وقف کر دینے کی کوشش کی۔ اردو نظم کے تدبیراتی ارتقا میں ترقی پسند نظم کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے شاعر کے باطن کو مس کیا ہے اور محبت کے جذبے کو ایک کشادہ کینوس عطا کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس کام کی تکمیل کے لیے اس نے جو محبت اختیار کی ہے وہ نظم کی بنیادی محبت سے ہم آہنگ نہیں یعنی ان شعرا نے اندر سے باہر کے کل کی طرف محبت بھرنے کی کوشش کی ہے۔ باہر سے اندر کے کل کی طرف نہیں آئے حقیقت یہ ہے کہ انسان ارضی اور سماجی سطح پر بھی کل کے تابع ہے اور داخلی اور روحانی سطح پر بھی کل ہی سے منسلک ہے۔ داخلی سطح کے کل کو یکتا اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے ایک رہبر یا صحیح کام یہ ہے کہ وہ فرد کو باہر کے کل سے منسلک کرنے اور یوں اسے مشین میں ایک پرہ نہ بنانے کی کوشش کرے تاکہ موسائی کی مروجہ اقدار کے تحت زندگی بسر ہوتی چلی جائے لیکن شاعر اپنی ذات میں محفوظ لگا کر نسل کے اجتماعی لاشعور یا داخلی کل سے رابطہ استوار کرتا اور وہاں سے نئی تقدیر سے کر برآمد ہوتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعرا نے باطن کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھایا اور بیان کی ایک اہم عطا ہے، لیکن جب انہوں نے ارادی طور پر خارجی کل کے پرچم تلے جمع ہونے کی کوشش کی تو ان کی نظم شاعری کے اصل مزاج سے دست کش ہو کر موضوعاتی اور خارجی تنگ اختیار کرنے لگی۔ بے شک ترقی پسند شعرا میں سے چند عمدہ فنکاروں مثلاً فیض اور ندیم نے خاصی امتیاز برقی اور اسی لیے ان کے فن میں توانائی، رصفت اور اثر انگیزی کی صفات باقی رہیں لیکن ذرا پھلی سطح کے شعرا کے ان سی بات نظریاتی تبلیغ میں دھل گئی جس سے فن کو سخت دھچکا پہنچا۔

ترقی پسند شعرا نے خارجی زندگی کو دیکھنے کا زاویہ ہی اقبال سے مستعار نہیں بلکہ اسلوب کی بلند آہنگی بھی اقبال ہی سے اخذ کی۔ یوں دیکھنے تو اسلوب کی یہ بلند آہنگی ترقی پسند تحریک کے عزائم کے مطابق تھی ترقی پسند تحریک کا مقصد عوام کو مخاطب کر کے ان میں جوش اور ولولہ ہی پیدا نہیں کرنا تھا بلکہ انہیں ایک فنی کیفیت میں مبتلا کرنا بھی تھا۔ اس کے لیے بلند آواز کے علاوہ ایک مخصوص آہنگ بھی دیکار تھا، تاکہ انہوہ دھوون کی ایک مخصوص تال پر تھرکتا چلا جائے۔ اقبال کے ہاں بات ذرا مختلف تھی۔ بے شک اقبال کی آواز بھی بلند آہنگ تھی اور اس نے ایک بلند ٹیلے پر سے عوام کو مخاطب کیا تھا لیکن یہ آواز اقبال کی داخلی توانائی کے باؤٹ تھی اس سے بحث نہیں کہ اقبال کی یہ آواز کہاں تک تھی بجانب تھی لیکن اس سے انکار نہیں کہ یہ اس کی اصل

آواز ضرور تھی۔ اقبال سے فوراً بعد جو شعرا آئے ان میں سے بیشتر نے بلند آواز میں بات کرنے کی ایک شعوری کوشش کی تاکہ فضا کی تیز اور بلند بلے سے خود کو ہم آہنگ کر سکیں اور اس میں وہ خاصی ریاضت کو بردھنے کا بھی واسطے مگر اصل اصل یہ تھا اور نقل نقل! ایک ایسے شخص کا تصور کیجئے جس کے گلے میں ایک قدرتی توانائی ہے اور جس کے سینے میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی آواز کو دُور دُور تک پہنچا سکتا ہے اور پھر ایک ایسے شخص کا تصور کیجئے جس کی آواز تو مخفی ہو لیکن جسے لاؤڈ سپیکر حاصل ہو گیا ہو اور اب وہ اپنی آواز کو دُور دُور تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہو۔ اقبال کے بعد جوش اور بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں لاؤڈ سپیکر استعمال کرنے کا یہ رجحان بہت توانا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے جو آواز کو مصنوعی طور پر بلند کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں:

اٹھ اور زمیں پہ نیا لالہ زار پیدا کر	نہ آئی ہو جو کبھی وہ بہار پیدا کر
عقول مردہ و مرطوب نوح انسان میں	شرار و شعلہ و دُود و بخار پیدا کر
مٹا دے سلسلہ آل غلہ و نسلی عجیم	اٹھ اور ملت حکمت شعار پیدا کر
ضمیر اہل مناجات کے تپیل میں	خروش جذبہ تکمیل کار پیدا کر
کلاہ خواجگی کائنات کج کر کے	نیا زمانہ نیا روزگار پیدا کر

— نوجوان سے خطاب (جوش صبح آبادی)

اس نظم میں لاؤڈ سپیکر کے استعمال کا احساس کچھ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب اقبال کی اسی موضوع پر مندرجہ ذیل نظم نظروں کے سامنے آتی ہے جوش کے ہاں ایک مصنوعی بلند آہنگی اور لفظوں کا بارگراں ہے جب کہ اقبال کی آواز میں توانائی کے باوجود ملائمت موجود ہے:

دیار عشق میں اپنا مقام پیدا کر	نیا زمانہ سنئے صبح و شام پیدا کر
خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو	سکوتِ لالہ و گل میں کلام پیدا کر
اٹھا نہ شیشہ گراں زرنگ کے احساں	سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر
میں شاخِ تاک ہوں میری غزل ہے میر اثر	مرے ثمر سے سنئے لالہ فام پیدا کر
ہر طریقِ امیری نہیں فقیری ہے	خودی نہ بیچ، عزیزی میں نام پیدا کر

— جاوید کے نام (اقبال)

ترقی پسند شعرا کے ہاں بلند آہنگ میں بات کرنے کا انداز ان چند نمونوں سے واضح ہو سکتا ہے:

جلالِ آتشِ بَگ و سحاب پیدا کر اہل بھی کانپ اٹھے وہ شباب پیدا کر
ترسے خوام میں ہے زلزلوں کا رانی نہاں ہر ایک گام پہ اک انقلاب پیدا کر
صدائے تیشہ مزدور ہے ترا نغمہ تو سنگ و خشت سے چنگ و رہاب پیدا کر
تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر جو ہو سکے تو ابھی انقلاب پیدا کر
— نو جوانی سے (مجان)

ہونے لگے نابود خداوندِ زر و سیم پیدا ہوئی حاجت کے تحت مال کی تقسیم
اب وقت کے ہاتھوں میں ہے الفاف کی میزان — بیدار ہے انسان
تھرا کے گرے جاتے ہیں شاہوں کے علم آج اکھڑے نظر آتے ہیں حکومت کے قدم آج
نغروں سے بغاوت کی ہے گونجا ہوا میدان — بیدار ہے انسان
— بیدار ہے انسان (جان نثار اختر)

جشنِ بپا ہے کٹیلاؤں میں اڈے نیچے ایوانِ کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے گڑھے تیو کو یکھ کے سلطانِ کانپ رہے ہیں
جاگے ہیں افلاس کے مارے اٹھے ہیں بے بس دیکھدے
سینوں میں طوفاں کا تلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے
چوک چوک پر گلی گلی میں، سرخ پھریسے لہرائے ہیں
منظوموں کے باغی لشکر سیلِ صفت اڈے آئے ہیں
— طلوعِ اشتراکیت (ساحر لدھیانوی)

یہ آدمی کی گزرگاہ — شاہراہِ حیات
ہزاروں سالوں کا بارگراں اٹھائے ہوئے
ادھر سے گزرے ہیں چنگیز و نادور و تیمور
لوہی میں بھیگی ہوئی مشعلیں جلائے ہوئے
شکستہ دوش پہ دیوارِ چین کو لا دے
سروں پہ مصر کے اہرام کو اٹھائے ہوئے

اٹھو اور اٹھ کے اسٹی قافلوں میں مل جاؤ
جو منزلوں کو ہیں گزر سفر بنائے ہوئے
قدم بڑھائے ہوئے اسے مجاہدانِ وطن
مجاہدانِ وطن! ہاں قدم بڑھائے ہوئے

— شاہراہِ حیات (علی سردار جعفری)

ترقی پسند نظم گو شعرا میں ندیم کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فیض کی طرح ندیم نے بھی اپنی نظم کو بے رحم حقیقت نگاری کی زد میں آنے سے بچا یا ہے اور اس میں شعری کیفیات کی کمی نہیں آنے دی۔ بے شک ایک خاص ضابطہ حیات سے منسلک ہونے کے باعث ندیم کے ہاں بھی کہیں کہیں آواز کی بلندے کا احساس ہوتا ہے اور اس نے موضوعاتی تغلیس لکھنے کی روش کو بھی ترک نہیں کیا۔ تاہم ندیم کی نظموں کے مطالعہ سے قاری کو یقیناً یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک سچے شاعر کی آواز کو سن رہا ہے۔ یہ سچائی دراصل تجربے کی سچائی ہے جسے قوتِ تخیل نے اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ندیم کے ہاں حسی تصورات کی فراوانی ہے اور اس کی نظموں میں جگہ جگہ ایسے فنی روابط موجود ہیں جن سے قاری جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ ندیم کی ان نظموں سے قطع نظر جو محبت کے جذبے سے متعلق ہیں اس کی دوسری نظموں میں بھی لطافت اور حسن کی فراوانی ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو انکشافِ ذات کے لیے پوری طرح وقف کر دیتا اور ان کا رخ خارجی مسائل کی طرف موڑ دینے کی کوشش نہ کرتا تو نظم میں اس کا مرتبہ کچھ اور بھی بلند ہوتا۔ ویسے ندیم کے سلسلے میں ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ اس کے ہاں انجماد موجود نہیں اور اس نے خود کو ہر زمانے کی تازہ کردلوں سے اخذ و اکتساب کی طرف مائل رکھا ہے۔ گویا اس کے فن میں شگفتگی ذات کا ملل ابھی جاری ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اگر وہ زمانے کی تازہ کردلوں سے ہم آہنگ ہو کر خارجی کل کی طرف پوری طرح متوجہ ہو گیا تو اس کی نظم میں کچھ اور بھی توانائی پیدا ہو جائے گی۔

ندیم کی ایک اہم عطا قطعہ نگاری ہے۔ اس خاص میدان میں ندیم نے ایک نہایت بلند مقام حاصل کیا ہے۔ اس نے اپنے قطعات میں دیہاتی زندگی کے وسیع کینوس پر چھوٹی چھوٹی کہانیوں کے نقوش ابھائے ہیں اور یوں شاعری کو مصوری سے مربوط کر دیا ہے۔ علامہ ازیں ان قطعات میں داخلی واردات کا بھی نہایت خوبی اور نفاست سے اظہار ہوا ہے اور زبان بھی لطیف اور شیریں ہے۔ ان قطعات سے قطعاً نظر جن میں

کسی خاص نقطہ نظر کی تبلیغ کی گئی ہے۔ ندیم کے بیشتر قطعات ذات کی مختلف پرتوں ہی کو نظر کے سامنے لاتے ہیں اور یہی چیز ان کی اصل اہمیت کا باعث بھی ہے۔ قطعہ نگاری کے سلسلے میں اختر انصاری اور عارف عبدالمکین کے نام بھی بہت اہم ہیں۔ ان میں سے اختر انصاری نے تقسیم سے پہلے کے دور میں بڑے خواص بہت قطعات تحریر کیے تھے اور عارف نے تقسیم کے بعد قطعہ نگاری کی طرف توجہ کی ہے۔ عارف کے ان قطعات میں لہجے کا مردانہ پن بہت نمایاں ہے۔ یہ مردانہ پن دراصل اس کی داخلی توانائی کی ایک حد اسے بازگشت ہے۔ اسے کسی لاؤڈ سپیکر کا دست نگر قرار دینا بے حد مشکل ہے۔

(۹)

اقبال کے بعد اردو نظم کی دو سطیں وجود میں آئی ہیں۔ پہلی سطح اقبال کے لیے اور جہت سے متاثر ہے۔ دوسری سطح داخلیت کے اس رجحان کی نشان دہی کرتی ہے جس نے اقبال کے دکھائے ہوئے راستے کو ترک کر کے اپنے لیے ایک نئی راہ تراشی ہے۔ پہلی سطح کی ایک سے زیادہ تہیں ہیں مثلاً اس کی ایک تہ ترقی پسند نقطہ نظر کی غماز ہے۔ یہاں لیے کی بلند آہنگی تو واضح طور پر اقبال سے مستعار ہے اور جہت بھی وہی ہے یعنی خارج کے موضوعات کی طرف پیش قدمی تاہم منزل کا تصور اقبال سے مختلف ہے۔ نظم نگاری کی یہ رو فیض، ندیم، مجاز، مراد جعفری، احسان دانش اور ان کے معاصرین سے لے کر طہیر کاشمیری، عارف عبدالمستین، جمیل ملک، فارح بخاری، احمد فراز، مخدوم محی الدین، طہیر کاشمیری، منظور نظر، قتیل شفائی، حمایت علی شاعر اور دوسرے شعرا تک پہنچتی چلی گئی ہے ان میں سے بعض شعرا نے تو خود کو بڑی سختی سے اپنے مسلک کے ساتھ وابستہ رکھا ہے اور بعض نے ایک داخلی دباؤ کے تحت قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کیا اور آگے چل کر اپنی جہت کو بدلا ہے۔ اس سطح کی دوسری تہ وہ ہے جس کے تحت جوش، حفیظ اور ان کے بعد ملک نامہ آزاد، مصطفیٰ زیدی، جعفر طاہر، شورش بیک، عبدالعزیز خالد، رفیق خاور اور بعض دوسرے شعرا نے نظمیں لکھی ہیں ان کے ہاں لیے کی بلند آہنگی اور لفظوں کا شکوہ اور گرفت موجود ہے اور ان کے موضوعات بھی زیادہ تر خارجی ہیں تاہم ان کے ہاں ترقی پسند شعرا کی طرح کسی خاص منزل کا تصور نہیں ابھرا۔ انہوں نے انقلاب کے گن بھی گائے ہیں۔ حب الوطنی کے تحت بھی نظمیں لکھی ہیں اسلاف کے کارناموں کو بھی سراہا ہے اور تاریخ ثقافت اور اساطیر سے بھی اپنے لیے موضوعات تلاش کیے ہیں۔ ان میں مشترکہ صفت لیے کی گونج اور خارجی موضوعات کو نظم کرنے کا رجحان ہے۔ اس سطح کی تیسری تہ ان طنزیہ اور مزاحیہ نظموں پر مشتمل ہے جن کے ساتھ راجہ مسدے علی خان، اندر شیخ، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، شاد عارفی، منظور جان بدینی اور ضمیر جعفری کے نام وابستہ ہیں۔ طنز ایک بلند ٹیلے پر سے احوال کو دیکھنے کا زاویہ ہے اور طنز نگار، انکشاف ذات کے بجائے خارجی زندگی کی ناہمواریوں کو نظر کے سامنے لاتا ہے۔ دیکھنے کا

یہ زاویہ ایک حد تک اقبال کے طریق کار کے مماثل ہے کہ اقبال نے بھی ایک بلند جگہ سے مارجی زندگی کو نظر کی گرفت میں لیا ہے اور اس کے اہل بھی جگہ جگہ مغربی تہذیب کو ہدف طنز بنانے کا رجحان ابھر رہا ہے مگر اسے کلیتہً اقبال کی عطا قرار دینا مناسب نہیں اور یہ اس لیے کہ اس کے ڈانڈے اقبال سے قبل اکبر الہ آبادی اور ادوہ پنچ کے معاذین سے ملے ہوئے ہیں۔

دوسری سطح داخلیت کا رجحان ہے جس کا سب سے اہم علمبردار میراجی تھا۔ واضح رہے کہ یہ دونوں سطحیں باطن اور خارج کے ربط یا ہم ہی کو اجاگر کرتی ہیں۔ فرق صرف جہت کا ہے۔ پہلی سطح باطن کی دنیا کو خارج کی اشیاء یا موضوعات سے منسلک کرنے کی ایک کاوش ہے۔ اس طور کہ خارج کا تسلط صاف محسوس ہوتا ہے۔ دوسری سطح خارج کی دنیا کو باطن سے منسلک کرتی ہے۔ اس طور کہ داخلی دنیا غالب نظر آتی ہے۔ نظم کی اصل جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یوں نظم اپنے سفر کے دوران میں خارجی زندگی سے تجربات حاصل کر کے باطن کی آگ میں انہیں مصقل کرتی ہے۔ اگر نظم کسی آودش، نقطہ نظر یا کسی خارجی شے کو اپنی منزل بنا کر باہر کو پکے تو اس میں مقصد کی وہ گونج اور لہجے کی وہ بلند بانگ کیفیت جنم لے گی جو نظم کے اصل مزاج کے منافی ہے۔ جہت کا یہ فرق موضوع پر بھی اپنے اثرات مرتب کرتا ہے۔ باہر کی طرف بڑھنے میں امید و رجائیت، تحریک اور گونج کی صفات پیدا ہوتی ہیں جب کہ اندر کی طرف آنے میں مدافعتی انداز یا س، کسک، خوف، دبے پاؤں چلنے کا انداز اور لہجے کی لطافت اور لہجہ جنم لیتا ہے۔ باہر کو بڑھنے والا سماجی نظام اور اس کے مستقبل سے اپنا رشتہ استوار کرتا ہے لیکن اندر کو آنے والا ذات اور نسل، جبلت اور ثقافتی بنیادوں سے منسلک ہو کر گویا انسان کے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ نظم کے تدبیری ارتقاء کو ملحوظ رکھیں تو اس میں ایک قوس کا سا انداز نظر آئے گا۔ یعنی اس کا ابتدائی حصہ تحریک، گونج اور ایک حد تک شعوری یلغار کی غمازی کرے گا اور دوسرا راوراصل حصہ بے بسی، کسک، مدافعت اور دھیمی لے گا۔ خود اردو نظم میں میراجی کی داخلیت پسندی قوس کے اس مقام کی نشان دہی کرتی ہے جہاں سے اس نے سڑ کر اندر کی طرف بڑھنے کا آغاز کیا ہے۔

اردو نظم میں داخلیت کی اس رو نے تاحال دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی ہے اور تیسری لہر بڑی تیزی سے سطح پر آرہی ہے۔ پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی۔ ن۔ م۔ راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے۔ دوسری مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، ممتاز صدیقی جیٹا جٹنڈھری، محمد صفدر، عارف عبدالمبین، ظہور نظر، بلراج کومل، سنیر نیازی، خلیل الرحمن، غفلی، قاضی نسیم محمد علوی وغیرہ کی نظموں

سے عبارت ہے اور آخری لہر ابھی طوفان اور تخریب کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ جیسے ہی اس لہر میں اعتدال اور سکون پیدا ہوا تو دیکھنے والے دیکھ سکیں گے کہ اس نے ساحل پر کوئی سوتی بھی پھینکا یا محض خن و خشاک کے ڈھیر لگا دیئے۔

میراجی اُردو نظم میں داخلیت کا ایک اہم علمبردار ہے لیکن اس ضمن میں تصدق حسین خالد اور ن۔م۔ راشد کی عطا کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں۔ میراجی کی طرح ان دونوں شعرا نے بھی نظم آزاد اور معرا کو بڑی اہمیت دی ہے بلکہ بعض لوگوں کا تو یہ خیال ہے کہ جدید دور میں آزاد نظم کو رائج کرنے والا تصدق حسین خالد تھا۔ میراجی اور ن۔م۔ راشد اس کے بعد اس میدان میں آئے موجودہ بحث کے لیے پہلے اور بعد کا یہ مسئلہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان میں داخلیت کے رجحان کو کس نے کس حد تک اپنایا۔ خالد اور راشد دونوں کے ہاں فرد کی کلیلا ہٹ موجود ہے جو گویا انفرادیت کی نمونہ چل ہے۔ خالد کی نظمیں "ایک کتبہ اور حسن قبول" کتبے اور پیر کو علامتی رنگ تفویض کر کے فرد کی بے اطمینانی اور نا آسودگی ہی کو پیش کرتی ہیں۔ راشد کے ہاں بے اطمینانی کی لہر نسبتاً زیادہ شدید ہے۔ یہ بے اطمینانی خارجی سطح پر بھی موجود ہے اور داخلی سطح پر بھی خارجی سطح پر تو وہ اجنبی حکومت سے برسرِ پیکار ہے اور داخلی سطح پر مزوجہ نظریات سے اسی طرح فن کی سطح پر وہ روایتی اسلوب اور گہری مٹی تراکیب کے خلاف ہے اور اپنے انہماک کے لیے نئے نئے سانچوں کی تخلیق پر مائل! رومانی اندازِ نظر کا سارا ہیجان تخلیقی اُبال آئندہ اور برہمی راشد کے ہاں موجود ہے۔ اس نے فراز سے ماحول کا نظارہ نہیں کیا بلکہ ہمدار زمین پر کھڑے ہو کر اس سے متصادم ہوا ہے۔ اسی لیے اس نے حب الوطنی کے تحت ایک بلند آویش کا پراپوگنڈا کرنے کے بجائے اجنبی حکمرانوں سے انتقام لینے کی کوشش کی ہے عشق کی روایتی عمومیت میں مبتلا ہونے کے بجائے ایک گوشت پوست کی عورت سے اپنے قرب کا احساس دلایا ہے اور مزوجہ طریق فکر کو تسلیم کرنے کے بجائے ذہن کو بغاوت پر اکسایا ہے۔ اُردو نظم کو نقطہ نظر کے انجماد اور رومان کی بوجھل فضا سے باہر نکلنے میں راشد کے اقدام کو بطور خاص اہمیت حاصل ہے کہ یوں راشد نے فرد کو اپنی ذات کے انہماک کی طرف مائل کر کے نظم کی داخلیت پسندی کے رجحان کو تحریک دی ہے۔ لیکن راشد کے ہاں برہمی اور تخریب کا انداز شعور کی سطح سے نیچے نہیں جاسکا۔ اس کے ہاں فرد کا ایک جاگ تو اٹھا ہے لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کچی مینڈ سے بیدار ہو گیا ہو اور اب برہم سا ہو کر ہر شے کو توڑنے پھوڑنے پر تل گیا ہو یہ نہیں ہوا کہ بیدار ہونے پر اس فرد نے اپنی ذات کی سیاحت کا آغاز بھی کر دیا ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو راشد

کے ہاں نہ صرف لمحے کی گونج کم ہو جاتی، بلکہ وہ خارجی مسائل کی بہ نسبت داخلی واردات کو زیادہ اہمیت دینے لگتا اب صورت یہ ہے کہ خارجی زندگی کے جن پہلوؤں کے خلاف راشد نے جہاد کیا، وہ زمانے کی ایک ہی کڑوٹ سے مٹ چکے ہیں اور یوں اب راشد کے جہاد کی عمومی اپیل بھی از خود ختم ہو گئی ہے، بائیں ہمہ راشد کی یہ عطا کچھ کم نہیں کہ اس کے ہاں سماج اور ماحول سے سمجھوتہ کرنے اور ایک پُرزے کی طرح مشین میں کام کیے جانے کا رجحان نہیں ابھرا بلکہ اس کے کلام میں تو ایک بسورتے اکر لہتے اور تڑپتے ہوئے فرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے، یہ چند شالیں قابلِ غور ہیں!

ایک لمحے کے لیے دل میں خیال آتا ہے

تو مری جان نہیں

بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

(بکراں مات کے سنائے میں)

میر اعظم آخری ہے یہ کہ میں

کوڈ جاؤں ساتویں منزل سے آج

آج میں نے پایا ہے زندگی کو بے نقاب

(خودکشی)

نہیں اس درپچے کے باہر تو دیکھو

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے

(پہلی کرن)

بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں

ہم انیشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

(ایران میں اجنبی)

تصدق حسین خاں اور ان م راشد نے اظہار ذات کے لیے زمین ہوا کی تھی لیکن میراجی نے اس اظہار کی تکمیل کی میراجی کی نظم ترقی پسند نقطہ نظر کی بھی سند ہے۔ ترقی پسند نظم میں تحرک اور تجزیاتی میلان موجود ہے لیکن آدرش اور نقطہ نظر کی چڑھیا دینے والی روشنی ہر شے پر مستطاب ہے۔ جہاں کہیں اس نظم نے باطن سے اپنا تعلق ٹوٹنے نہیں دیا، اس کی فنی اہمیت برقرار رہی ہے لیکن جہاں یہ باطن سے کٹ کر کسی خاص منزل کی طرف ارادی طور پر بڑھی ہے، اس کی ادبی حیثیت کو سخت نقصان پہنچا ہے۔ بحیثیت مجموعی ترقی پسند نظم قوس کے پہلے نصف کی نشاندہی کرتی ہے۔ میراجی کی نظم اس مقام سے شروع ہوتی ہے جہاں سے قوس نے اپنے دوسرے نصف کا آغاز کیا ہے یعنی اب اور پر کو جانے کے بجائے مڑ کر نیچے کی طرف آنا شروع ہوتی ہے۔ بالکل جیسے سورج نصف النہار پہنچنے کے بعد روبہ زوال ہو جاتا ہے۔ ڈھلتے ہوئے سورج کی منزل ارات و سمندر، زمین یا رحم مادر کے سوا اور کچھ نہیں اور جیسے جیسے وہ زمیں سے قریب آتا ہے، اس کی درخشندگی ماند پڑتی جاتی ہے اور اس پر رات غالب آنے لگتی ہے۔ میراجی کی نظم کسی جگتے ہوئے آدرش کی شاعری نہیں بلکہ روبہ زوال سورج کی کہانی ہے اور اس لیے اس کا سرخ واضح طور پر باہر کے بجائے اندر ذات، لاشعور، گریٹ مدرسا کی طرف ہے۔

نظم کی اس خاص جہت نے میراجی کے ان باطن کی دنیا کو براہِ گنجتہ کر دیا ہے۔ خود انسانی زندگی میں جب جوانی کا زور لڑتا ہے تو آنسو والی موت کے سامنے نظر آنے لگتے ہیں جو انی اپنے ہیجان اور زور میں بالکل اندھی تھی۔ اسے غافیت یا خوف سے کوئی مغرض نہیں تھی لیکن عمر کے ڈھلتے ہی انسان گویا قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنے لگتا ہے اور موت کا خوف ایک ذہنی خلفشار کو جنم دے دیتا ہے۔ نظم میں یہی چیز جذبہ مرگ کی براہِ گنجتگی پر دال ہے۔ قوس کے پہلے نصف نے نظریاتی تصادم سے قوت اور موضوع اخذ کیا تھا لیکن دوسرا نصف نفسیاتی تصادم سے خون حاصل کرتا ہے، چنانچہ پہلا حقہ امید اور رجائیت کا علمبردار ہے جبکہ دوسرے حصے میں مدافعت، خوف، بے بسی، یال اور موت کی آمد کا احساس ابھرتا ہے پہلے حصے پر اگر ہیجان اور رجائیت کا عنصر لپی طرح مستطاب ہو جائے تو کم تر درجے کی نظم وجود میں آئے گی۔ دوسرے حصے میں اگر مدافعت کی کوئی صورت نہ ابھرے تو بھی عمدہ نظم تخلیق نہ ہوگی۔ نظم تو زندگی اور موت کے تصادم سے عبارت ہے۔ قوس

کے نصف آخر میں جب یہ تصادم ایک شدید کرب کی صورت اختیار کرتا ہے تو نظم میں گہرائی، استحکام اور توازن پیدا ہوتا ہے۔ یہی میراجی کی نظم کا بنیادی مزاج ہے کہ اس کا شیخ موت کی طرف ہے لیکن میراجی نے ہر ہر قدم پر موت سے پنجہ آزمائی کی ہے۔ یوں اس کے ہاں ایک شدید نفسیاتی تصادم وجود میں آیا ہے۔ میراجی کے ہاں جبلت مرگ کی شدت کا اندازہ ان بہت سے مظاہر سے ہوتا ہے جو موت کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں مثلاً جنگل، تیرگی، بھڑت، ڈان، سمندر، نثار خون، سایہ یہ تمام چیزیں روشنی کے بتدریج ماند پڑنے پر اپنے سارے بہیمانہ نقوش کے ساتھ اُجاگر ہوتی ہیں۔ میراجی کی نظم میں یہ سب علامتیں، زوال کی جہت کو نمایاں کر کے ظاہر سے باطن کی طرف شاعر کی پیش قدمی کو سامنے لاتے ہیں۔ جنگل، تیرگی، سمندر یا نثار وغیرہاں کے کالی روپ کی علامتیں بھی ہیں اور اس بات کو ثابت کرتی ہیں کہ میراجی کے ہاں دلچسپی کا عمل کسی قدر توانا ہے لیکن یہ میراجی کے ساتھ بڑی زیادتی ہوگی۔ اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ وہ بڑی بے بسی سے موت درگم دار تیرگی، جنگل، میں بھڑکائی مدافعتی سرگرمی دکھائے، اگر تا چلا گیا ہے۔ ایسا ہونا ممکن تھا اور عام زندگی میں کئی بار ایسا ہوتا ہے لیکن ایسی صورت میں اعلیٰ فن پیدا نہیں ہو سکتا۔ میراجی کی جیت اس بات میں ہے کہ اس نے موت کی آواز کو سنا ہے، اس کی متعاطی کشش کو محسوس کیا ہے، موت کی مختلف علامتوں کو بڑے قریب سے دیکھا ہے لیکن اپنی ذات کے تحفظ کے لیے مدافعتی سرگرمی بھی دکھائی ہے، جبلت حیات اور جبلت مرگ کی اسی کش مکش سے میراجی کی نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔ اس تصادم کو میراجی کی نظم سمندر کا بلارا، بڑی اچھی طرح اجاگر کرتی ہے:-

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلا تے بلا تے

مرے دل پر گہری تھکن چھا رہی ہے

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ میں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آرہی ہے

بلا تے بلا تے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا

ترے پیار سے بچے مجھے تم سے کتنی محبت ہے:- دیکھو اگر لیں کیا تو بڑا مجھ سے۔

بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا:- خدایا۔ خدایا!

کبھی ایک سسکی، کبھی اک تہنم، کبھی صرف تیرہری

مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔

اتنی سے حیاتِ دو روزہ ابد سے ملی ہے
مگر یہ انوکھی نڈا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیتے جا رہی ہے
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تقسیم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں۔

یہ اک گلستاں ہے، ہوا اعلیٰ ماتی ہے۔ کلیاں چٹکتی ہیں، غنچے لہکتے ہیں۔
اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں۔

اک فرشِ عمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پرپاں عجب آن سے یوں رواں ہے
کہ جیسے گلستانِ بیک آئینہ ہے
اس آئینے میں ہر اک شکل نکھری، سنو کر مٹی اور مٹ ہی گئی، پھر نہ ابھری

یہ پرست ہے خاموش بساکن !
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار
کیا ہے؟

مگر گچ کو پرست کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں داوی ہے
داوی میں ندی بہت، ندی میں بستی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اس آئینے میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو سٹنے لگی ہے تو پھر وہ نہ ابھری

یہ صحرا ہے، پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا
جگہ سے یہاں تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں

مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پر اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں
 نہ اب کوئی صحرا، نہ پرست نہ کوئی گلستان
 اب آنکھوں میں جلبش، نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
 فقط اک انوکھی ادا کہہ رہی ہے کہ تم کو ملائے بلائے مرے دل پہ گہری
 تھکن چھا رہی ہے

بلائے بلائے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا
 تو پھر یہ نڈا آئینہ ہے فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلائے۔ بلائے
 میراجی کی یہ نظم بڑی پہلو دار ہے۔ ایک طرف تو اس میں شاعر کو سمندر، موت یا ماں اپنی طرف بلاتی ہے
 اور دوسری طرف خود شاعر کے ہاں موت یا ماں کی آغوش میں جانے کی آرزو ابھرتی ہے (دماغ رب کے میراجی
 نے یہ نظم اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی تھی) لیکن اس نظم میں گلستان، نڈا اور پیڑوں کے جھرمٹ پر نگاہیں
 مرکوز رکھنے کی خواہش، جبلت حیات کی کارفرمائی کی بھی غماز ہے۔ یوں اس نظم نے ایک کرب انگیز داخلی تصادم
 کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اس نظم کا ایک اور پہلو بھی ہے یعنی اس بہاؤ کے انالوپنا
 (مثبت روپ) کے نقوش بھی ملتے ہیں۔ وہ نقوش جو آسودگی، حیات نو اور تازگی کی نشان دہی کرتے ہیں چنانچہ
 شاعر موت کی طرف آتے ہوئے تجدید حیات کا بھی متمنی ہے خود جبلت مرگ میں بھی موت اور حیات نو
 کا تصادم موجود ہے جو دوسرے نفسیاتی کرب کو وجود میں لاتا ہے۔ میراجی کے ہاں یہ کرب بدرجہ اتم موجود ہے۔
 میراجی کی نظموں میں جنس کا موضوع بہت نمایاں ہے بعض لوگوں نے اس سلسلے میں نفسیات سے
 میراجی کے گہرے شعف اور ملازمت وغیرہ کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم میں کسی
 خاص رجحان کی نمونگی کتبائی نہیں ہوتی۔ اس کا نہایت گہرا تعلق شاعر کی ذات سے ہوتا ہے۔ میراجی کا جنس
 اور اس کی علامات کو برتنا دراصل ایک اہم نفسیاتی ضرورت کے تابع تھا۔ ان جنسی علامات میں روزن، دوسری
 عورت، گودا درمن کے بانک کا، کھیلن کو چند رہاں، مانگنا یہ سب باتیں ماں کی دنیا کی جانب لوٹنے کے
 عمل ہی کو ظاہر کرتی ہیں۔ لاشعور کی اس مقناطیسی کشش کے مقابلے میں شاعر کا مدافعتی عمل ان بہت سی جنسی

المجنوں اور پیچیدگیوں کو وجود میں لاتا ہے جو میراجی کی نظموں میں بکھری پڑی ہیں تاہم میراجی کے ہاں جنسی موضوعات سے وابستگی کو محض جوانی کے اظہار تک محدود کرنا بڑی سطحی سی بات ہوگی۔ اصل بات یہ ہے کہ میراجی اندر کی دنیا کی طرف مڑتے ہوئے بڑے فطری انداز میں عورت کے کل کی طرف مڑ گیا ہے اور عورت سے وابستہ بہت سی جنسی علامات از خود اسی کی نظموں میں ابھرتی چلی آئی ہیں۔

لیکن میراجی کا اس خاص جہت کی ایک گہری تہ بھی ہے۔ یہ تہ تہذیب کے ماضی کی طرف میراجی کی مراجعت کو ظاہر کرتی ہے۔ علمی اثرات نے ایک طویل مدت تک اردو نظم کو وطن کی دھرتی سے قریب آنے کی اجازت نہیں دی تھی۔ حتیٰ کہ سب الوطنی کے جذبے کے تحت کھس گئی بدشیر نغلیں بھی دراصل ایک ادنیٰ سطح سے اپنے وطن کے گن گانے اور اسے دوسرے ممالک سے برتر ثابت کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں تھیں۔ میراجی کے ہاں پہلی بار دھرتی کا نس اور اس کی خوشبو بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ میراجی نے نہ صرف ہندوستان کے ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں سمویا ہے بلکہ تعلیم اور استعدادات کے سلسلے میں بھی زیادہ تر وہی اثرات ہی کو قبول کیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میراجی نے جب قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنا شروع کیا تو آسمان کی طرف پرواز کرنے کے بجائے اپنے وطن کی دھرتی پر اتر چلا آیا اور ایسا کرنے میں اس نے اپنی زمین کے غائب اثرات کو بڑی فراخ دلی سے قبول کر لیا۔ دلینو بھگتی تحریک سے میراجی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت ہی کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر خود دلینو بھگتی تحریک میں تقسیم، زرخیزی، ثبات پرستی، چٹنے اور لٹنے کے جو اوصاف موجود تھے، میراجی کے ہاں بھی ابھرتے چلے آئے ہیں۔ جنس کے باسے میں میراجی کی محفوس جہت بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی ذہنی مراجعت ہی کا ایک نتیجہ ہے۔ سنا کرشن اور رادھا کے معاشقے نے اس پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں اور ہندو مندروں میں متھن کی روایت کالی اور شولنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کی نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک خاص صورت عطا کی ہے۔ جنگل کے معاشرے کے اثرات تو میراجی کے ہاں بہت ہی ہیں۔ میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی ساری خصوصیات کی کیفیتوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوئی ہے بلکہ یہ گنا شان زیادہ موزوں ہو گا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے اسی لیے میراجی کے ہاں بار بار تاریکی میں سینے کا رجحان مناسب جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو

جاسنے کی آرزو پر بھی ولایت کرتا ہے۔ پھر خلوت، تنہائی اور روزن میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اسی جنگل (جنگل رحمہ اللہ) کے لیے ایک علامت بھی ہے۔ اکی خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی پہنائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں میراجی کی قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ جنگل کی طرف میراجی کی یہی وہ مراجعت ہے جس کے باعث اس کی نظم میں جنگل سے وابستہ مظاہر یعنی ڈائیں، بھوت، چیتے، خون اور خوف کے جملہ عناصر ابھر آئے ہیں۔ مگر اس سے یہ خیال پیدا ہو کہ میراجی مادی دنیا سے ہٹ کر اپنے لاشعور میں قطعاً گم ہو گیا ہے تو اس سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ میراجی نے خارجی مظاہر سے اپنا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا ہے ورنہ صرف جسمانی طور پر متحرک رہا ہے اور بقول خود اس کا جسمانی اور روحانی سفر شمال سے جنوب کی طرف تھا بلکہ اس نے زندگی کے بہت قریب اگر خود تجربات بھی حاصل کیے ہیں یہ تجربات گھڑنے اور مکروہ بھی ہیں اور اعلیٰ دار فاع بھی اتنا ہم ان سے یہ بات ضرور ثابت ہو جاتی ہے کہ میراجی کی نظم میں خارجی زندگی اور داخلی زندگی کا تقادم ابھر رہا ہے نہ کہ محض آزاد طائر مٹھ خیاں کا رجحان جو اس سے منسوب کر دیا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں فراز سے نشیب کی طرف لڑھکنے کا آغاز میراجی سے ہوتا ہے، لیکن میراجی نے اپنی مدافعتی قوتوں کی مدد سے سختی ذات کی کوشش بھی کی ہے جس کے نتیجے میں تقادم اور آویزش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرتے چلے آئے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ میراجی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے، اہمیت جو کسی روشن سحر یا درخشاں منزل کے نشانات کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ دقت کی گزراں کا احساس دلا کر فنا اور مریت کی حقیقت کو نظر کے سامنے لاتی ہے۔ خود انسانی زندگی میں ابیدار رجائیت کا دور بے حد مختصر ہے اور باطن کی ایک معمولی جست کا غماز ہے۔ شاعر کا باطن پوری طرح صرف اس وقت ابھرتا ہے جب اسے کسی بحران کا سامنا ہو اور خود شاعر کی بقا معرطن خطر میں پڑ جائے! چنانچہ زوال سے مراد قوی کا مضاعف ہونا نہیں بلکہ کسی ایسے بحران کی آمد ہے جو انسان کی نظروں کو باہر سے ہٹا کر اندر کی طرف منقطع کر دے۔ یہ بحران کوئی حادثہ بھی ہو سکتا ہے جیسے محبت میں ناکامی، کسی عزیز کی موت

جنگ یا جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے ایک طویل جنگ و جدو اور وقت کی گزراں اور موت کی آمد کا وہ احساس بھی جو زیادہ حساس انسان میں بہت جلد پیدا ہو جاتا ہے بہر حال یہ بحران انسان کو مختلف ذات کی طرف مائل کرتا اور اس کی ذات کی بہت سی ٹپھی ہوئی قوتوں کو براہِ انگیزہ کر دیتا ہے کسی دھن منزل کی طرف بڑے پُر امید انداز میں، جذبے اور جوش کی گھن گرج کے ساتھ بڑھنے اور کسی بکرانی کیفیت سے بہرہ آزا ہونے کے لیے باطن کی تمام تر قوتوں کو بروئے کار لانے میں بڑا فرق ہے اور یہی فرق نظم کے دو مختلف نمونوں کو وجود میں لاتا ہے۔ پہلے نمونے میں جوش اور دلونے کی ایک نمائشی جست ابھرتی ہے۔ دوسرے نمونے میں حسرت، کسبِ حزم اور مدافعت کی وہ قیمتی عناصر نمودار ہوتے ہیں جو ایک قوی تر حریف سے شاعر کے تقادم کی پیداوار تھے میراجی کی نظم موخر الذکر نمونے کو پیش کرتی ہے اور اس کی اس جست نے جدید اردو نظم پر گہرے اثرات ثبت کئے ہیں۔

میراجی کی نظم کی جست باہر سے اندر کی طرف ہے اور یہی نظم کی بنیادی جست بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جست کو اختیار کرنے سے نظم میں "باطن کی دنیا" نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ پھر چونکہ نظم کا شاعر ایک منفرد کل کی حیثیت میں ابھرتا ہے اور اس کا باطن اپنے شعور ہی کو الٹ، حالات، کسی خاص صفت کی براہِ انگیزگی اور موردِ غنا صر کے باعث دوسروں سے قطعاً مختلف ہوتا ہے اس لیے جب اس باطن سے نظم جنم لیتی ہے تو لامحالہ اس کا ذائقہ بھی منفرد ہوتا ہے۔ اگر باطن کی یہ انفرادیت موجود نہ ہو تو تمام شعرا کے ہاں ایک سی نظمیں شقیق ہوں۔ بعض اردو نقاد نظم میں شخصیت کے اظہار کو مستحسن نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو غیر شخصی اظہار فن کے تابع ہو کر شخصیت سے فرار حاصل کرنا چاہیے۔ شخصیت سے فرار کا یہ نظریہ دراصل ٹی۔ ایس ایلیٹ نے پیش کیا تھا اور اردو کے بعض نقادوں نے "وفادار مریدوں" کی طرح اسے اس حد تک اپنایا ہے کہ شاعری میں انفرادیت یا ذاتیت کی بھی نفی کر دی ہے۔ حالانکہ خود ٹی ایس ایلیٹ کا بھی یہ موقف ہرگز نہیں تھا۔ ایلیٹ نے جب شخصیت سے فرار کو تسلسل کے لیے ضروری قرار دیا تھا، تو اس کا مطلب محض یہ تھا کہ اگر جذبہ اپنی بوجھل کیفیات سمیت فن میں داخل ہوگا یا شاعر کے نجی حالات اور واقعات بجنہ شعر کا موضوع بنیں گے تو لامحالہ اس سے مجروح ہوگا۔ دراصل یہ ساری الجھن شخصیت کے لفظ کو اس کی محدود حیثیت میں استعمال کرنے سے پیدا ہوئی ہے ورنہ اگر شخصیت کو وسیع تر معنوں میں سمجھا لیا جائے تو ذہن شاعر کے نجی حالات و واقعات کے بجائے اس کی اس ذات کی طرف منتقل ہوگا جو

ان حالات و واقعات، تاثرات، تجربات اور ہزار دوسری باتوں سے مل کر وجود میں آتی ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ نے شاعر کی شخصیت کے بجائے شاعر کو بحیثیت ایک ذریعہ پیش کرنے پر زور دیا ہے اور کہا ہے کہ شاعر اپنی شخصیت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اس میڈیم کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات قطعاً غیر متوقع انداز میں مجتمع ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ میڈیم کیا ہے؟ کیا یہ میڈیم شاعر سے الگ کوئی چیز ہے اور کیا خود اس کی تعمیر میں شاعر کی زندگی کی مختلف کردٹوں، اس کی حیات، سو روٹی عناصر حتیٰ کہ اس کے مطالعہ، خادات و اطوار اور ہزار دوسری باتوں کا ہاتھ نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس میڈیم کی حیثیت ایک الگ پردے کی سی ہے تو کیا اس پردے پر فخر جی اور داخلی زندگی کے تمام عناصر نقوش اور علامتوں کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتے؟ ایلیٹ کا خیال ہے کہ جب شاعر شعر کہتا ہے تو ان جذبات کا اظہار تک نہیں کرتا جو اسے عام زندگی میں عزیز تھے۔ گویا شعر کی دنیا شاعر کی نجی زندگی سے قطعاً مختلف ہے مگر ایلیٹ کی یہ منطق اس لیے قابل قبول نہیں کہ شعر میں جن احساسات کا اظہار ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی حد تک شاعر کی عام زندگی کے جذبات سے ضرور متعلق ہوتے ہیں؛ البتہ میڈیم کی مشین سے گزرنے کے بعد ان کی صورت کچھ یوں بدل جاتی ہے کہ پہچان تک نہیں جاتے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کوئی رات کو خواب دیکھے اور اسے اپنی عام زندگی سے ایک بالکل مختلف تجربہ قرار دے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خواب نام زندگی کے تجربات، واقعات اور لاشعوری خواہشات ہی کا ایک علامتی اظہار ہے۔ ایک اچھے خواب میں کی طرح نظم کے ایک لکھ شاعر کے ہاں بھی واقعات و حادثات کی تہذیب ہو جاتی ہے اور بوجہ جذبہ، سب اور لطیف احساس میں دھل جاتا ہے گویا شروع سے آخر تک یہ ایک مثبت عمل ہے۔ اسے شخصیت یا ذات سے فزاکا مترادف قرار دینا ہرگز مستحسن نہیں۔

جدید اردو نظم پر میراجی کی داخلیت پسندی کے رجحان نے بجا اثرات ثبت کیے، انہیں دو زادیوں سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ایک یوں کہ میراجی کے بعد اردو نظم نے کس حد تک اس کی خاص جہت کو قبول کیا۔ دوسرے اس اعتبار سے کہ اس دور کے بعض نظم گو شعرا کے ہاں مضمون اور آدیزش نے کس قسم کے رد عمل کو تحریک دی؟ پہلا زاویہ محض جہت کے عام انداز کی نشاندہی کرے گا اور نظم میں وقت کی گزراں، فنا کے احساس

۱۔ Medium

۲۔ T.S. Eliot—Tradition and the individual talent

اور موت کے مختلف مظاہر کو سامنے لائے گا اور دوسرا زاویہ اس خاص جہت کے علمبردار شعرا کے
ہاں اس ردِ عمل کو اجاگر کرے گا جو باطن اور خارج کے تصادم سے وجود میں آتا اور شاعر کے کلام کو ایک
منفرد مزاج عطا کر دیتا ہے۔

جدید اردو نظم میں داخلیت کے علمبردار شعرا کی تخلیقات پچھلے بیس پچیس برس کے عرصہ پر پھیلی ہوئی
ہیں۔ یہ عرصہ قومی اور بین الاقوامی دونوں اعتبار سے بڑا اہم ہے اور اس نے نظم کی اس خاص جہت کو ابھرنے
میں مدد دی ہے۔ مثلاً اس عرصہ میں دوسری جنگ عظیم مٹی گئی اور اس میں جو کشت و خون ہوا اور اس کے آخری
سال میں امریکہ نے جس شقاوت قلب کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہیروشیما اور ناگاساکی پر بم گرائے ان تمام باتوں
نے حساس ادہن کو بری طرح جھنجھوڑ دیا۔ ایٹم بم کا یہ حادثہ بین الاقوامی سطح پر ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ قومی سطح پر
۱۹۴۷ء میں ریجنیئر تقسیم ہوا اور بل وطن نے سیدیوں کے رکھ رکھاؤ اور تہذیبی مفاہمت کو بالائے طاق رکھ کر
بربریت کا وسیع پیمانے پر مظاہرہ کیا اور انسانیت پر ایسا زخم لگایا جو عام لوگوں کے ہاں تو کچھ عرصہ کے بعد مدلل
ہو گیا لیکن جسے معاشرے کے حساس ثبوت نے کبھی فراموش نہ کیا۔ تقسیم کے بعد ملک میں خود غرضی، اقربا نوزی
و دھاندلی، زبان بندی اور شخصی آنادی کو مفلوج کرنے کی ایک ایسی رو چلی جس نے حساس طبقے کو رکنے اور
اپنے اندر جھانکنے پر مجبور کر دیا۔ تاریخ تہذیب میں ہمیشہ ہی ہوتا آیا ہے جب تہذیبی اقدار محض رسوم کی
ادائیگی تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں اور سوسائٹی اپنے ابتدائی حیوانی مزاج کی طرف مراجعت کرتی ہے تو
قدرتی طور پر حساس ادہن انبوہ کے عام رجحانات سے دست کش ہو کر اپنی ذات میں اترتے اور وہاں نئی
قدروں کی تلاش کرتے ہیں۔ میراجی کے بعد جدید اردو نظم میں اندر کی طرف، سنے کا رجحان ان قومی اور بین الاقوامی
حالات کا ایک نتیجہ بھی ہے۔ تاہم محض یہ حالت ہی اس کی نمو کا باعث نہیں بنے۔ ایک تدریجی ارتقا کا بھی یہ
تعلق تھا کہ نظم زور یا بدیر اپنے اصل مزاج کو دریافت کرتی اور وہ نظم ایک طویل عرصہ تک خارجی مسائل،
مقاصد اور نقطہ ہائے نظر کے تحت تخلیق ہوتی رہی تھی لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا کہ اس نے اپنی اصل جہت
دریافت کر لی اور تدریجاً خارج کو باطن سے خشک کرتی چلی گئی۔ جدید اردو نظم میں یہ جہت پوری طرح منظر عام
پر آئی ہے لیکن ان تمام پہلوؤں کے باوصف اس حقیقت سے انکار شکل ہے کہ غواقی کا یہ عمل خود شاعر کی مخصوص
افتادِ طبع کا منت کس بھی ہے جدید اردو نظم کے حق میں یہ ایک نیک نال ہے کہ میراجی کے بعد اسے درجنوں
ایسے شعرا مل گئے جن کے ہاں باہر سے اندر کی طرف آنے کی نہج بہت نمایاں تھی مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر،

مجید امجد، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیاء جہانگیری، جذبی، غیب الرحمن، انجم رومی، صفدر میر، و شوالیہ عادل۔
 سید فیضی، منظر سلیم، سلام بھلی شہری، تحت سنگ، محمود باندھری، سردار انور، الطاف گوہر اور ان کے بعد براج کوٹل
 عارف عبد المتین، منظور نظر ابن الشہداء، بخاری حبیل ملک، قاضی سلیم، شہزاد احمد، منیر نیازی، حبیل الرحمن، غنی
 احمد فراز، شاذ ملک، شاد امروہی اور کچھ چند سالوں میں عرشِ قدیم، سکیت جلالی، نور بختوری، شہزادہ اہواز
 فاروقی، انڈیرناجی جیلانی کامران، شہاب جعفری، ادیب سہیل، محمد شمیم، کرشن ادیب، محمد علوی، صلاح الدین ندیم
 کامرپاشی، محمود سعیدی، رحمان فراز، سلیم الرحمن، عقیق حنفی، بشر فراز، عزیز عثمانی، امجد اسلام امجد، ریاض مجبر، رشید شاد
 فہیدہ ریاض، وقار عزیز، آفتاب اقبال، شمیم شازماں، سہیل احمد، رب نواز مائل، مستور منور، انور محمود خلد،
 شہزادہ حسن، سرمد بھٹی، اور درجنوں دوسرے شعرا نے اس خاص منہج ہی کو اپنایا ہے۔

”حلقہ ارباب ذوق لاہور کی مجلس انتخاب نے ۱۹۴۶ء کی بہترین نظمیں کے لفظ میں کہا تھا۔ ۱۹۴۱ء سے
 چلتا ہوا یہ کارواں بتدریج انفرادی اور اداسی کی فضا کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ انفرادی منزل ہے یا سنگ میل، اس کا
 فیصلہ مستقبل کے ہاتھ میں ہے۔ اس بات کا فیصلہ کہ یہ انفرادی ایک منزل تھی یا سنگ میل، بنیادی طور پر کوئی
 اہمیت نہیں رکھتا۔ اصل بات محض یہ ہے کہ ۱۹۴۱ء کے بعد اردو نظم میں بتدریج غم اور انفرادی کی فضا پیدا ہوتی
 چلی گئی ہے ایسا کیوں ہوا یا اس کے جواب میں غالباً یہ کہا جائے گا کہ دوسری جنگ عظیم، کساد بازاری، گھر۔ گھر۔ گھر
 شیراز سے منتشر ہونا اور اس کے نتیجے میں انفرادیت کی ٹوٹنے اس انفرادی کو جنم دیا تھا۔ یہ بات اس حد تک
 تو درست ہے کہ ان تمام عناصر نے شاعر کے ان انفرادی اور غم کو ضرور ہمیز لگائی تاہم حقیقت یہ ہے کہ ۱۹۴۱ء
 کے بعد نظم نے اپنی اصل جہت بھی دریافت کر لی تھی یعنی ظاہر سے باطن کی طرف آنے کی جہت! اس جہت کو
 اختیار کرنے والے کے ہر کم، ہر تھکی، تھناتی خوف اور اس کے نتیجے میں غم اور اداسی کا پیدا ہونا ایک بالکل قدرتی
 بات تھی۔ انسان نے جب بھی اپنی ذات میں غور کیا ہے۔ اسے ایک انہی وابدی غم کا ضرور سامنا ہوا ہے
 یہ غم ایک شدید احساسِ فنا کی پیداوار ہے اور انسان کو اس کے نسلی و مٹنے میں طے ہے نظم میں کسی آورش یا نقطہ
 نظر کو اپنے کی روش اس احساسِ فنا سے گناہ کش ہو کر کسی تعمیری منصوبے میں خود کو مستغرق کرنے کی ایک کاوش
 ہے اور اسے ایک حد تک فرار کا نام بھی دیا جاسکتا ہے لیکن نظم میں باطن کی طرف اگر موت کی آنکھوں میں
 آنکھیں ڈالنے اور اپنی مدافعتی قوتوں کو براہِ گنجینہ کرنے کی روش غم اور انفرادی کو جنم دیتی اور اسی نسبت سے نظم
 کو گہرا اور تہ دار بھی بناتی ہے۔ میراجی کے بعد کے دور میں اردو نظم کا غم اور انفرادی سے مملو ہونا زیادہ تر اس

یہ تھا کہ شاعر اب اپنی ذات میں غور نہ کر موت کے روبرو آن کھڑا ہوا تھا۔ لیکن المیہ محض موت کی آمد کے احساس میں نہیں تھا۔ المیہ اس بات میں بھی تھا کہ انسان نے اپنی شخصیت کی تعمیر کر کے خود کو احساس بقا سے آشنا کر رکھا تھا اور اب اسے شخصیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا۔ جدید اُردو نظم میں افسردہ دلی نے یقیناً جنم لیا ہے لیکن اسے بعض خارجی عوامل تک محدود کر دیا ایک بالکل سطحی بات ہو گئی اس بات پر ہے کہ نظم کی بنیادی جہت کو اختیار کرنے سے شاعر کو اپنی ذات کے زوہد یا بدیر پارہ پارہ ہو جانے کا سفر خان ہو گیا اور اس نے اپنی ساری داخلی قوت سے اس احساس کا مقابلہ کیا ہے اچانچہ ایک طرف تو اسے وقت کی گزران کا شدید احساس ہے، دوسری طرف اسے موت (یا شام) کے سامنے اپنی طرف پکے ہوئے دکھائی دینے ہیں۔ موت ایک عجیب سی شے ہے کہ یہ عورت کی طرح بیک وقت راحت کا گہوارہ بھی ہے، ناپورنا، اور خوف کا باعث بھی دکائی، شاعر، موت کے بحر میں مبتلا ہو کر اس کی طرف کھینچا جاتا ہے۔ لیکن شعور ذات کے ابھرتے آنے کے باعث اپنے اقدام کے نتیجے سے آگاہ ہو کر ایک شدید خوف کا ہدف بھی بنتا ہے۔ موت کی طرف بڑھنے اور موت سے فرار حاصل کرنے کے ان دو متضاد رجحانات نے اس کے ہاں ایک نفسیاتی تصادم پیدا کیا ہے یہ تصادم میراجی کے بعد کی نظم میں یوپی طرح موجود ہے۔ مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اُردو نظم میں موت ایک خاص محبوب موضوع رہا ہے لیکن بالعموم شاعر نے فکر کے ایک بلند سنگس پر کھڑے ہو کر اس پر ایک نظر ڈالی ہے۔ جدید نظم میں کیفیت اس سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں شاعر موت کی نفسیانہ توجیس کی طرف مائل نہیں اور مائل ہو بھی کیسے سکتا ہے کیونکہ وہ اب کنارے پر کھڑا ہوا ایک تماشا بین نہیں بلکہ خوف کے کرب سے گزرتا ہوا ایک انسان ہے۔ یہاں صورت میں موت کی طرف شاعر کا رد عمل نظریاتی تھا لیکن اب اس کی نوعیت احساسی اور جذباتی ہے۔ اسی لیے اس میں تجربے کی حدت کا احساس بھی نہایت شدید اور گہرا ہے۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:

ایک کنارے جہیوں کی رتزار رتوں کے سنگ

تیرا سنا دلیں، برستی برف، کھٹکتے ساز

ایک کنارے، اہرت پیٹتے، بیٹتے جگہوں کی اوٹ

میری آخری سانس کی دھیمی، بے آواز، آواز

مجید امجد (ایک نوٹ)

میں ہوں ایسا پات بوا میں پریش سے جو لوٹے اور چپے
 دھرتی میری گور ہے یا گھر، یہ نیلا آکاش جو سر پر
 پھیلا پھیلا ہے اور اس کے سورج اچاند سارے مل کر
 میرا دیپ جلا بھی دیں گے یا سب کے سب روپ دکھا کر
 اک اک کر کے کھو جائیں گے۔ جیسے میرے آنسو اکثر
 پلکوں پر تھرا تھرا کر تاریکی میں کھو جاتے ہیں
 جیسے بانک بانک کر کے گھونٹے کھونٹے ہو جاتے ہیں

اختر الایمان ربلا ورا

شفق کی سُرخ بھی رفتہ رفتہ دھوپ میں تحلیل ہو چکی ہے
 میں آج ان برف سے ڈھکی دلدلیوں کے اس پار جا رہا ہوں
 وہاں جہاں اس خط پر اسرار کے ادھر چند چوٹیاں ہیں
 جہاں ہمیشہ سے برف ہی برف ہے بہار و خزاں نہیں ہیں
 کہ موت آغوشِ داگنے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے
 مگر خدا جانے زندگی کس لیے ابھی تک تھم رہی ہے

سیدضیاء تندرستی رزمستان کی ایک شام

یہ قلم بکراں، یہ موجیں

یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوشِ نیستی میں سمٹے جانا
 میں ہر گھڑی دُور ہوتا جاتا ہوں اپنی دنیا سے آرزو سے

منیب الرحمن (سمندر)

یہ تیرگی

اور ہر گھڑی بڑھتی ہوئی

اس کی انوکھی دلکشی

جیسے سکوں کے بھرے پائیاں کی صلیب ہے یہی

دنیا کی منزل ہے یہی قیوم نظر (الجبین)

اگر سفر سے سفر نہیں ہے تو قید منزل کا ذکر کیا ہے

کوئی بہار و خزان مری راہ میں نہ آئے گی چل رہا ہوں

عمیق غاروں میں ڈھل رہا ہوں

یوسف نظر (بازگشت)

جب ڈھلا سوچ تر سے تپتے چمکتے پیار کا

تا حدِ احساس تا حدِ قیاس

دہن سے دل اور دل سے روح کے بے انتہا پھیلاؤ رنگ

رنگ پھیلے حسرتوں کے رنگ، لائقِ اد رنگ

اس شفق، اس سرخی، خونِ تمنا میں وہ حدت تھی کہ میرا انگ انگ

دکھ کی بے انداز، بے آواز بڑھتی سرد سنو لاہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا

اور میں یوں سوانح گر خوش تھا کہ ایسی لذتِ غم ناک، ایسا جھپٹا

اس قدر رنگیں اداسی، اس قدر رنگیر انجامِ نشاطِ دل ہوا کس کو نصیب !

ظہور نظر (لذتِ انسا)

سوا تیز تر ہو گئی

سرافراختہ پیر کے گرد پھیلے سمندر میں طوفان پکے نگا

سرافراختہ پیر تھرا اٹھا، نرم شاخوں کی جینوں سے افلاک کا سینہ پھٹے نگا

سمندر کا طوفان اچھوتی بلندی سے آنکھیں ملانے نگا

سرافراختہ پیر کے پاؤں کھڑے تو وہ سرنگوں ہو گیا

سیل میں کھو گیا

عارف عبد الستار (طوفان سے پہلے طوفان کے بعد)

چاروں سمت اندھیرا گھسپ ہے اور گھٹا گھنگور

وہ کہتی ہے کون ؟

میں کتا ہوں " میں "

مکھو لو یہ بھاری دروازہ

عجب کو اندر آنے دو

شیر نیا زمی (صدابھرا)

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

کب تک خشک ساحل یہ بیٹھے ہوئے

آتی جاتی صداؤں کے نوحے سنیں

کیوں نہ اتریں سمندر کے غاروں میں ہم

کیوں نہ یہ خاک کی سرزمین چھوڑ دیں

شہزاد احمد (کیمیا)

آئے گا آئے گا کوئی تو شہاب ثاقب

اس کے دامن میں دہکتے ہوئے انگاروں کی چادر کا اک آنچل ہی سہی

میں تماشائی سہی آج تیری خلوت کا

میری اس حیرت طفلی پہ نہ جا

ماں اب تجھے گھورتے رہنے کا خطا کار ہوں میں

حامد عزیز ندنی (نادر گیتی سے)

برف کی پتیاں رُک رُک کے بکھر جائیں گی، مگر جائیں گی

اور دھندلکے کی خوشی میں سیہ بادل سے

برف پھر بہتی ہوئی آئے گی

دور تاریک درختوں کے تنوں سے آگے

نیم جان جسم سے پیرا بن صد چاک کو لپٹائے ہوئے

صبح کی پیریزن حسن فروش

کا نپتے ہونٹوں سے دیوانی ہنسی بنسنے کو ہے

صفدر میر (برف باری)

برف پھر گرنے کو ہے

ذرا سی کاوش سے ان نمونوں کی تعداد میں اضافہ ہو سکتا تھا۔ یہاں مقصد صرف نظم کی اس خاص جہت کو اجاگر کرنا ہے جو قوس کے دوسرے نصف کی جہت ہے اور جس کے سامنے موت ایک منزل کی طرح کھڑی ہے بالعموم ان نمونوں میں موت کو سمندر سے تشبیہ دی گئی ہے اور سمندر رحم مادر کا مثال ہے کہ وہ بیک وقت زندگی کا قاتل بھی ہے اور اس کا خالق بھی! سمندر کے علاوہ برف زار، غار، تاریکی یا تاریک کمرہ بھی موت یا گریٹا کے لیے ایک علامت کے طور پر مستعمل ہیں اور علم النفس اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ گویا جدید اردو نظم میں شاعر نے نشیب کی طرف اپنی نگاہ پھراہٹ کر ایک اہم موضوع کے طور پر قبول کیا ہے اور موت کی طرف اپنی بے بس پیش قدمی اور اس کے نتیجے میں ابھرنے والے متنوع احساسات کو اپنی تخلیقات میں سمویا ہے۔ موت کی طرف گایہ سارا ڈراما مرد اور عورت کے جنسی فعل سے ایک بڑی حد تک مشاغل ہے۔ اس میں عورت کا پرکشش سراپا ابھرتا ہے، مرد کی مداخلت وجود میں آتی ہے، پھر موت یا سمندر مرد کو سترنگوں کرتا ہے اور وہ تاریکی میں کھو جاتا ہے مثلاً عارف عبدالمعین کی نظم میں سرائیختہ پٹر کا سمندر میں ڈوب جانا یا منیر نیازی کی نظم صدا بھرا میں کمرے کا نو وارد کو نکل جانا مرد اور عورت کے جنسی فعل میں مرد کی لمبائی موت ہی کو اجاگر کرتا ہے۔ نظم کے ان نمونوں میں موت، سمندر یا عورت کبھی تو شاعر کے ہاں خوف کو جنم دیتی ہے اور یہ خوف اس خطرے کے پیش نظر ابھرتا ہے کہ اب شاعر کا انجام قریب ہے اور کبھی اس کے باقی احساسات کو مفلوج کر کے وصل کی لذت کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے اور اسے عورت یا سمندر سکون کا گہوارہ نظر آنے لگتا ہے۔ پہلی حالت عورت کے کالی روپ کی مثال ہے جعفر تیر کی نظم برف باری میں صبح کی پیریزن شمس فروش (جسے اب شام کا نام دینا چاہیے) اسی کالی روپ کا ایک نمونہ ہے۔ دوسری حالت عورت کے انا پورنا روپ کو وجود میں لاتی ہے اور اسے سمندر یا تاریکی میں ایک انوکھی دلکشی اور سکون محسوس ہوتا ہے۔ سید ضیاء جالندھری کی نظم زمستان کی شام اور قیوم نظر کی الجھن میں عورت کا یہی روپ ابھرتا ہے اور شاعر پر اٹھتا

ٹے۔ واضح رہے کہ شاعر نے شعری طور پر اس نظم کا عنوان صدا بھرا رکھا ہے حالانکہ یہ نظم اس

بات کی طرف اشارہ ہے کہ بھاری دروازہ کھلا اور پھر آنے والے کا نام و نشان تک باقی نہ رہا۔ اس کے بعد ایک لمبی چُپ اور تیز ہوا کا شور ایک کرب ناک انجام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس بات کا تبوت بہم پہنچاتا ہے کہ بھاری دروازے نے آنے والے کو نکل دیا تھا۔

اس کی طرف کھینچا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں موت کے دوسرے نصف کو اپنانے کا اقدام ایک تو عورت کے دلوں پہلوؤں کو وجود میں لایا ہے اور دوسرے اس نے تاریخ تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف شاہو کی مراجعت کو ظاہر کیا ہے۔ اس مراجعت سے پوری طرح آشنا ہونے کے لیے جنگل کی فضا کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے۔ صحرا کے برعکس جنگل خطرات کا مسکن ہے اور جب کوئی شخص جنگل میں سے گزرتا ہے تو اسے قدم قدم پر خوف محسوس ہوتا ہے۔ کبھی اسے کوئی چاب سناٹی دیتی ہے کبھی اسے پتوں میں سے تیز و تیز آنکھیں گھومنے لگتی ہیں کبھی اس کے پاؤں میں سانپ پھنکا رہا ہے اور کبھی کوئی کانٹے دار شاخ اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے۔ انسانی تہذیب کا ماضی اسی جنگل کے معاشرے یعنی تہذیب الارواح کا دور تھا۔ اس دور میں جنگل کی فضا نے انسان کے دل میں خوف پیدا کیا اور اسے اپنے تحفظ کے لیے ٹوٹے، ٹوٹے، گندھے، تقویہ اور جادو کی مختلف رسوم سے مدد لینے کی طرف مائل کیا اسی معاشرے میں ڈانٹوں، بھڑکوں اور بدردحوں نے جنم لیا۔ فی الواقعہ جنگل کا باسی موت سے خوف زدہ تھا اور چونکہ موت دبلے پاؤں اس کی طرف آتی تھی۔ اس لیے اس نے موت سے وابستہ مظاہر مثلاً سانے چاب، کانٹے، سانپ، گھومتی ہوئی آنکھیں، ڈانٹیں اور بھوت، ان سب کو موت ہی کا مترادف قرار دے لیا۔ جدید اردو نظم میں جب شاہو فوس کے ساتھ مڑا تو یہ مراجعت اس کے ابتدائی تہذیبی مراحل کی طرف واپسی کی ایک صورت تھی۔ موت سے انسان کو مفر نہیں اور مرزبانے میں اسے موت کے خوف میں مبتلا ہونا پڑا ہے۔ جدید دور میں جنگ، بیماری، حادثات وغیرہ نے اسے موت کی ازرانی کا عام طور سے احساس دلایا ہے، تاہم جب اس نے نظم کی جہت کو اختیار کیا ہے تو اس کے ہاں موت کا یہ احساس تدریج موت کے اس نسلی خوف میں بدل ہوتا چلا گیا ہے جو تہذیب الارواح کے دور میں اس پر پوری طرح چھایا ہوا تھا؛ چنانچہ اب اس نے محض سمندر، غار یا رحم مادر کی طرف مراجعت نہیں کی بلکہ تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف بھی لوٹ آیا ہے۔ نتیجتاً جدید اردو نظم میں جنگل اپنے تمام خوفناک عناصر کے ساتھ پوری طرح ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھئے:

چاند سو تیر گیا ہے جس میں دھواں ہے آہوں کا، آرزوں کے بھوت

رہ رہ کے ناپتے ہیں

اماس دھندلی سی ٹٹا ہٹ کبھی کبھی اس فضا سے تیرہ میں کانپتی ہے

کہ جیسے ہستی کا خٹک دھانچہ منروہ آنکھیں جھپک رہا ہو
یہ ممکن تیرگی محسوس منروگی ہے۔

بلراج کو قتل (بیداری تک)

گہری چاندنی راتوں میں یا گرمیوں کی دوپہروں میں
سوئے تنہا رستوں میں یا بہت پرانے شہروں میں
نئی نئی شکلوں میں آکر لوگوں کو پھسلاتی ہیں
پھر اپنے گھرے جا کر ان سب کو کھجاتی ہیں
مینیر نیازی (چڑیلیں)

جس کے کالے سالیوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نقش کی گردن چیم رہے تھے
ایک بڑے سے بڑے اور کچھ گدھ بیٹھے ادنگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے
مینیر نیازی جنگل کا جاوہر

تم اس اندھیرے اداس رستے پہ کیوں سرے ساتھ آ رہی ہو
میں تم سے کہتا ہوں لوٹ جاؤ
یہاں سے راہیں گھنے اندھیروں میں کھو چکی ہیں
یہاں سے آگے اداس جنگل کا راستہ ہے

سلیم الرحمن (امید)

یہ بھیا تک سیہ گھنا جنگل
کون جانے کھڑا ہے یوں کب سے
موتے موتے تنے درختوں کے
جس کی صورت سے خوف طاری ہے
دقت پر اس کی عمر بھاری ہے
جھڑیاں چھال پر درشت دھیب

گرتی گرتی ٹھکی ٹھکی شاخیں اُبھری اُبھری جڑیں عجیب عجیب
(قیوم نظر (بنی آدم)

چلو جنگلوں میں
وہاں اپنے ساتھی
درختوں کی شاخوں پہ بیٹھے ہوئے
راہ تکتے ہیں اپنی
درختوں کے پتے
ہواؤں میں اڑ کر
یہیں دھونڈتے ہیں
چلو جنگلوں میں
مکانوں میں یوں قید کب تک رہو گے

محمد علوی (مراجعت)
پڑ رہی ہے ابھی آکاش سے تاریک چھوڑ
سُن رہا ہوں کسی ناگن کی مسلسل بھنگا
تر بہ تر شاخوں کی تاریک گچھاؤں میں ابھی
تخت سنگھ (دھلتی رات)

اجہی ہر سمت دھواں دھار گٹا چھائی ہے
ابھی نندانِ خموشی کے یہ قبرے ہیں
خوف سے دیکھے ہوئے بیٹھے ہیں صدا بگھی
چشم و لب کے رقص پر ہاتھ موڑ موڑ کر
رقص کی شراب میں
مور مست ہو گیا
سانپ جیسے سو گیا
عکس بائیں میں
ایک پیکر گداز اور ناچنے لگا
دھونکوں کی مست پہنچ اور تیز ہو گئی

جنگلی حسینہ اور شعلہ ریز ہو گئی

سلام مچھلی شہری (ایک پٹینگ)

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج جا پہنچا میں جا پہنچا وہاں
خستہ دل پیڑوں کی اک سونی قطار
خشک شاخیں، کھرکھڑاتی ٹہنیاں
بے کفن لاشوں کی طرح آدھی کھنٹ
اپنی بھولی میں لیے پہنائے دشت
برگ و برکی لاکھ پشتوں کے مزار
ان میں بھونکوں کی صدائے بازگشت
جس طرح مردے کریں سرگوشیاں

مجید امجد (دور کے پیڑ)

میرا جی کے بعد کی ارد و نظم میں ظاہر سے باطن کی طرف شاہ کی مراجعت کا تیسرا پہلو یہ ہے کہ اس نے برصغیر کی دیو بالائے اپنا تعلق قائم کیا ہے۔ دیو بالا براہ راست دھرتی سے متعلق ہوتی ہے اور اس کے مختلف کردار اس دھرتی کے باسی کے احساسات، جذبات، خواہوں اور دوسو سوں کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت محض انسانی نہیں ہوتی بلکہ وہ تو دھرتی کے مخصوص اوصاف کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں چنانچہ دیو بالا نہ صرف دھرتی کے باسیوں کے مشترک عموومات اور خواہشات کی پیداوار ہے بلکہ نسل کے اجتماعی لاشعور میں سدا زندہ بھی رہتی ہے۔ اگر کسی نسل کا اپنی دھرتی کے ساتھ رشتہ مضبوط نہ ہو تو قدرتی طور پر جب وہ متحرک ہوگی اور اس کے ہاں مستقبل سے رابطہ استوار کرنے کا رجحان ابھرے گا تو وہ اپنے نسلی تعلق سے ہٹ کر ہٹ کر نہیں ہو سکے گی۔ دوسری طرف جب اس کی جڑیں زمین میں بہت گہری جا چکی ہوں تو وہ مستقبل سے ہٹ کر ہٹ کر نہیں ہو سکے گی۔ اپنے ماضی سے رشتہ قائم رکھتی ہے بلکہ ماضی سے قوت اخذ کر کے ہی سفر کی انگلی منزل کی طرف بڑھتی ہے۔ نظم کا صحیح مزاج اس وقت ابھرتا ہے جب شاعر ادارہ خرامی کے باوصف مراجعت کر کے اپنی نسل کے ماضی کی طرف آتا ہے چنانچہ نظم میں نہ صرف دھرتی کی مخصوص باس اور رنگ نگر آتا ہے بلکہ نسل کا دیو بالائی

سرمایہ بھی سلا پر آجاتا اور شاعر کی امیدوں اور دوسو سوں کو ایک خاص علامتی صورت تفویض کر دیتا ہے۔
میر آجی کے ہاں وطن کی دھرتی اور اس سے وابستہ دیو مالائی گردار اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئے تھے لیکن اس کے
بعد بھی جدید اردو نظم کا یہ پہلو نکھرتا ہی چلا گیا ہے اور یہ ہے کہ پاکستان کی اردو نظم میں بھی اس ترغیر کی دیو مالائی
پوری عکاسی موجود ہے جو اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ اگر غواقی کے حل کو اپنا یا جائے تو دھرتی کا مشترکہ نسلی سرمایہ
ضرور سلا پر آتا ہے (جدید نظم سے یہ چند مثالیں اس نکتے کی وضاحت کے لیے کافی ہیں)۔

کنہیا سی راتیں یہ رادھا سے دن
یہ تو بر ہوا۔ اس کے زرخیز جھونکے
ٹھک، خشک، آزاد، بے آب، گل ریز جھونکے
افق۔ کندنی بادلوں کے سمندر میں رادھا کو ڈھانپے کنہیا
جواں گویاں گڑھی جستجو، رنگ دلوں سے بھجھو کا
غزل خواں، پرافشاں
بہت مطمئن، پھر بھی نامطمئن!

قیوم نظر (بھارتی)

کوئی نہیں ہے
جو میری صورت پر اک اچھی نگاہ ڈالے
یہ میری صورت کہ جس نے اب تک
اجدھیا کے شگھا سونوں کا سروپ دیکھا
کہ جس نے بن باس کے ہزاروں عذاب جھیلے
کہ جس نے بنی کی مدد بھری راگنی سے رادھا کا چین کھویا
کوئی نہیں ہے

شاو امریشری (سے کا دکھ)

میرا جو داغ کھلا میرا جو آنسو چکا
خود تیرے چاند ستاروں نے اسے چھین لیا

میں نے کیا پاپ کیا

میں نے کیا جرم کیا

اسے مرے نیلے کنول سے دیتا !

کتنے رادھاؤں کی پازیب میں جھنکار نہیں

دل نے بے ربط و سبے ساند بھی گانا چاہا

اسکھ نے غنچہ غمگین کو نہسنا چاہا

میں نے کیا پاپ کیا !

سلام محفل شہری (لڑکا)

مرے چاند آؤ، رچاؤ ساری سکھیوں سنگ راس

میری رادھا آؤ بھی

جی کے شتیل گات میں، اک اک سجیلے انگ میں

ہوں سدا رنگ اب رنگیلے پرست کے اس پیار میں

میری رادھا آؤ بھی

میری پیاری میری راتوں کی نریلی چاندنی

نثار صدیقی (خیال چھایا)

اسے باد و گرہاں ترے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے

مجھ کو تو اک دم پنکھ لگا دے اور کیلاش یہ پہنا دے

ساتھ میں اپنے، گھور اندھیرے اس دنیا کے سب جادوں

اور کیلاش یہ برساؤں

پارتی کو سسلیں نواؤں اور شو جی سے یہ پوچھوں

تم جو یہاں کیلاش یہ بیٹھے امرت جام چڑھاتے ہو

اور تاروں کی قندیلوں سے اپنا سورگ سجاتے ہو

کوئی تمہیں دکھ درد نہیں، تم ہر دم عیش مند تے ہو

عروش صدیقی (اسے ناز و گر)

چاروں جانب سے بے کالے دیوؤں کی مینار
 پاپ کے اندھیاروں میں جیسے گہر جانیں انوار
 ٹوٹ پڑے ہوں جیسے بادہ فاسنے پر سے خوار
 ٹوٹ رہی ہو پریم نگر کو راکشسوں کی ڈار
 لے ڈوبے مسکان کی کشتی کو علم کی منجدھار
 بن کی دیوی سیتا سے راون کا اندھا پیار
 فارغ بھاری رسا مل کی ایک شام،

یہ سہی کر جو یوگی نے پلکیں اٹھائیں
 تو پھر وہ ندی تھی نہ پھر نہ لہریں
 فقط ایک میں تھا ہمالہ کی بیٹی تھی
 اور وہ دن تھا

جس شو نے اپنے ہاتھوں سے اک دن
 جلا کر محسم کر دیا تھا
 مگر آج پھر بان پھولوں کے لے کر
 اشوکا کے اونچے درختوں کے پیچھے
 اسی طرح چھپ کر کھڑا تھا

قاضی سلیم (سنجوگ)

یہ بوڑھی کم زور ہوا میں
 اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہیں
 پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ بیتی باتیں
 اور کتنی ہیں
 تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
 ساری پرتھوی

ساتوں ساگر ٹانگھ گئے تھے

کمار پاشی (بوڑھی کہانی)

پٹر چلے چنڈا کی اور توڑ کے مٹی سے بندھن
 پگھلے سیلوں کے پاتھر پتھ پتھ پر پھیلا کندن
 کوئل کا منی شکلوں سے پورم پور بھرے آنگن
 بادل کے ہنڈوے میں کھنکا رادے کا سنگن
 شیم سندر نے مہکایا چکنا چکیلا چندن

نظر آقبال (نظم)

یہ تو تھا میراجی کے بعد اردو نظم میں جہت کا عام انداز اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کے اصل مزاج سے واقف ہونے پر شعرانے اس کی بنیادی جہت کو اختیار کر لیا۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ میراجی وہ پہلا شاعر تھا جس نے اس جہت کی نشان دہی کی اور اردو نظم کے دھارے کا رخ ذات کی طرف پوری طرح موڑ دیا میراجی کے بعد آنے والے شعرانے جب اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں نہ صرف حیثیت حیات اور حیثیت مرگ کی آدینش نمودار ہوئی، نہ صرف تہذیب الارواح کے عناصر ظاہر ہوئے بلکہ ہندوستان کی دیومالا کے مختلف پہلو بھی ابھرتے چلے آئے۔ اس مقام پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ جب نظم گو شعرانے میراجی کی خاص جہت کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں بھی میکائی اور تعلیمی رجحان پیدا ہو گیا ہوگا جواب اس کا یہ ہے کہ ایسا ہونا ممکن تھا لیکن چونکہ میراجی نے کسی خارجی منزل یا اورش یا نقطہ نظر کی تبلیغ کو اپنا موقف قرار نہیں دیا تھا۔ اس لیے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کرنے کے باوجود ہر شاعر کی انفرادیت اپنی جگہ قائم رہی اور نظم کسی میکائی صورت میں نہ ڈھل سکی بڑی پسند نظم نے نہ صرف جہت کے بارے میں بلکہ نظم کے مواد کے سلسلے میں بھی ایک واضح منزل کو نظر کے سامنے رکھا تھا اور شاعر کی انفرادیت کو ابھرنے کی بہت کم اجازت دی تھی؛ چنانچہ اس کے تحت جو نظم تخلیق ہوئی اس پر ایک خاص نقطہ نظر کی چھاپ ثبت تھی لیکن میراجی نے صرف جہت کی نشان دہی کی۔ اس کے بعد کے مراحل کو شاعر کے مخصوص رد عمل کے لیے کھلا چھوڑ دیا۔

بات دراصل یہ ہے کہ نظم کی اس خاص جہت کو اختیار کرنے کے بعد ایک ایسا مقام آتا ہے جب شاعر

ایک دور ہے پر اکٹرا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ ایک طرف موت کی تقاضا کی کشش کو محسوس کرتا ہے اور دوسری طرف زندہ رہنے کی لگن کو متحرک پاتا ہے۔ اس آویزش میں شاعر کی ذات ایک نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے اور ذات کا یہ کردار ہی دراصل شاعر کی نظم کو انفرادی رنگ عطا کرتا ہے۔ یہی بات ایک مثال سے شاید زیادہ واضح ہو سکے۔ فرض کیجئے کہ چار آدمی ایک جنگل میں سے گزر رہے ہیں اچانک ان کے سامنے ایک شیر آ جاتا ہے۔ شیر کو دیکھتے ہی ان میں سے ایک شخص تو خوفزدہ ہو کر بے ہوش ہو جاتا ہے، دوسرا سر پر پاؤں رکھ کر بھاگ جاتا ہے تیسرا ایک کر قری درخت پر چڑھ جاتا ہے اور چوتھا اپنی چھڑی سنبھال کر شیر پر حملہ آور ہو جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ شیر کو سامنے پا کر ان میں سے ہر شخص نے اپنی مخصوص شخصیت کا اظہار کیا ہے اور قطعاً بغیر شعوری طور پر ایک ایسے رد عمل کو پیش کیا جو اس شخصیت کی بنیادی کمزوری یا توانائی کی پیداوار تھا۔ بالکل سی حال نظم گو شاعر کا ہے۔ جب وہ نظم کی مخصوص جہت کو اختیار کر کے اپنے من کے جنگل میں داخل ہوتا ہے تو موت کو سامنے پا کر اپنی شخصیت کے مطابق ہی اس کا مقابلہ کرتا۔ اس سے ہار مان جاتا یا فرار حاصل کرتا ہے؛ چنانچہ اس کی نظم میں مدافعت کا سدا انداز اس کی شخصیت کے رنگ میں ڈوب کر ابھرتا ہے اور شخصیت کی کمزوری یا توانائی ہی اس کی نظم میں رنگ دہانی یا کشادگی کو جنم دیتی ہے۔ میراجی کے بعد اردو نظم نے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو یقیناً اختیار کیا ہے اور اسے کن بھی چاہیے تھا، لیکن میراجی کے بعد آنے والے تمام اہم نظم گو شعرا نے اپنی اپنی شخصیت کو بروئے کار لا کر ایک دوسرے سے مختلف رد عمل کا مظاہرہ کیا اور یوں اپنی نظم کو کسی مخصوص سانچے میں دھل جانے سے باز رکھا ہے۔ مثال کے طور پر مجید امجد نے موت اور اس کے مظاہر کو سامنے پا کر فرار حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ، حال کے نقطے پر کھڑے ہو کر گرد و پیش کو دیکھا ہے۔ نتیجتاً ایک شدید کرب میں مبتلا ہونے کے باوجود وہ ایک ناظر کی حیثیت میں ابھرا ہے اور اس نے لحظہ بھر کے یہی وقت کے سیل رول کے ساتھ بہتے چل جانے سے انکار کر دیا ہے۔ وقت موت کا دست راست ہے کہ اس کی گزران شکست و ریخت کے عمل کو خنفس دیتی ہے۔ مجید امجد نے حال کے لمحے پر ٹپ کر گویا وقت کے تسر و عمل کی نفی کی ہے اور یہ چیز ذہن کو فی الفور شاعر کی داخلی توانائی کی طرف منتقل کرتی ہے لیکن مجید امجد نے محض رکنے پر اکتفا نہیں کیا اس نے جب حال کے لمحے پر کھڑے ہو کر ماضی اور مستقبل پر نظر دوڑائی ہے تو ایک ایسی بلندی پر بھی آ گیا ہے جہاں اسے عرفان ذات حاصل ہوا ہے گویا اس کی نظیں تجربے کے کرب کے ساتھ ساتھ فکر کی روشنی کو بھی سامنے لاتی ہیں اور شاعر کے باطن کی پوری طرح عکاس میں مجید امجد کے

ہاں حال کے لمحے پر سکنے کا عمل ان کی نظم زندگی اسے زندگی کے مطالعہ سے واضح ہو سکتا ہے۔

خرقہ پوش و پاپہر گل
میں کھڑا ہوں تیرے در پر زندگی
تلمیحتی و مضحل

خرقہ پوش و پاپہر گل
اسے جہاں غار و خس کی روشنی
زندگی اسے زندگی!

میں ترے در پر چلتی چلیں کی ادٹ سے
سُن رہا ہوں تمہوں کے دھیمے دھیمے زمرے
کھٹکھٹاتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
گرم، گہری گفتگو کے سلسلے

منقول آتش بجاں کے متصل
اور ادھر باہر گلی میں خرقہ پوش و پاپہر گل
میں۔ کہ اک لمحے کا دل
جس کی ہر دھڑکن میں گونجنے دو جہاں کی تیرگی
زندگی اسے زندگی!

اس نظم میں شاعر نے اپنے ایک خاص ردِ عمل کو اجاگر کیا ہے۔ اسے دو جہاں کی تیرگی کا سامنا ہے لیکن وہ شکست تسلیم کرنے کے بجائے زندگی کے در پر آن کھڑا ہوا ہے اور اس سے اکتاہٹ نور کا خواہاں ہے۔ یہی نور اکتاہٹ ذات کی صورت میں اسے حاصل بھی ہوتا ہے اور اس کے باطن کے ایک اہم پہلو کو سامنے لانا ہے۔ ایک اور نظم لیجئے جس میں شاعر نے "لمحہ محقر" کو تھام کر اپنی داخلی توانائی کا اظہار کیا ہے۔

یہ جو کچھ کہ میرے نالے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں میں ہوں
یہی میرا حصہ ازل اور ابد کے خزانوں سے ہے پس یہی میرا حصہ
مجھے کیا خبر وقت کے دیوتا کے حیل رتھ کے پیہیوں تلے پس چکے ہیں۔

مقذر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صدما ہیوسے
مجھے کیا تعلق۔ مری آخری سانس کے بعد بھی دوش گیتی پہ پہلے
مرد و سال کے لازوال آئینہ رواں کا وہ آنچل جو تاروں کو چھوٹے
مگر آہ یہ لمحہ مختصر جو مری زندگی برا زاد سفر ہے

مرے ساتھ ہے مرے بس میں ہے، میری بھیلی پہ سہت یہ لبالب پیالہ
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خرابا بست شام دھرمیں، یہی کچھ
یہ اک مہلت کا دوش دردہستی، یہ اک فرصت کو کشش آہ دنالہ

اس ایک لمحے میں جب مجید امجد رگ کر گرد و پیش پر ایک نظر دوڑاتا ہے تو اس کے ہاں قلب کی
وہ وسعت جنم لیتی ہے جو اسے ایک صاحب بصیرت ناظر کا منصب عطا کر دیتی ہے۔ ظلو با فرض کنواں
ہری بھری فضلو لاہور، صاحب کافروٹ فارم اور متعدد دوسری فلموں میں مجید امجد کا یہ انداز نظر پوری طرح
موجود ہے اور شاعر کے داخلی زوہ عمل کا غماز ہے۔

یوسف ظفر کے ہاں زوہ عمل کی نوعیت قدرے مختلف ہے، نظم کی اصل جہت کو اختیار کر کے جب
اس شاعر نے اپنی ذات کی غواصی کی ہے تو اسے موت اور اس کی علامات کا غام طور سے سامنا ہوا ہے۔
اس کے ہاں موت تو تاریکی اور سنڈلے کا روپ دھار کر برآمد ہوئی ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا جواب خود
یوسف ظفر کی زندگی کے مختلف حادثات کا مطالعہ کرنے پر بخوبی مل جاتا ہے تاہم موت کے اس بہروپ
کو سامنے پا کر یوسف ظفر نے قطعاً غیر شعوری طور پر ڈٹ کر اس کا مقابلہ کیا ہے اور روشنی اور تحریک کے جملہ عناصر
کو اپنے تحفظ کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ ساری بات ہی روشنی اور تحریک کی زبان میں کرتا ہے۔ اس کے ہاں
موت ایک طرف تو تاریکی، سانے، احوال اور کمرے کی صورت میں اور دوسری طرف گرد، دیوار، زنجیر اور
سردی وغیرہ کے روپ میں ابھری ہے اور یوسف ظفر نے اس کی نفی کرنے کے لیے روشنی اور تحریک کے
جملہ مظاہر سے مدد لی ہے۔ وہ اپنی نظم میں ایک جان ہار سپاسی کی طرح اجماع ہے۔ مدافعت کا یہ بھرپور انداز
اس بات پر بھی وال ہے کہ اس کے ہاں موت کا ایک گہرا اعصابی خوف موجود ہے اور وہ جب تاریکی اور

سنائے سے روتا ہے تو دراصل خود کو موت سے بچانے کا تذکرہ بھی کرتا ہے لیکن یہ جنگ ہی کچھ ایسی ہے کہ اس میں سپاہی کو زود یا دیر اپنے انجام کو پہنچنا ہوتا ہے۔ یوسف ظفر کو بھی آخر آخر میں اس بات کا اصرار ہوا ہے اور اس پر شکست و ریخت کا احساس چھا گیا ہے لیکن یہاں بھی اس کی داخلی دنیا اس کے آڑے آئی ہے اور اسے شکست قبول کرنے سے باز رکھ کر روحانی طور پر روشنی کی تحصیل پر آمادہ کرنے میں کامیاب ہو گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب مادی زندگی میں شام سونے تاریکی اور سنائے کا مقابلہ کرتے ہوئے شکست کھائی ہے تو وہ روحانی طور پر اس کا مقابلہ کرنے کے لیے میدان میں اتر آیا ہے۔ روحانی سطح پر موت کے آگے سینہ سپر ہونے کا یہ میلان اس کی نظم "ارمان" میں پوری طرح اُجاگر ہوا ہے:

میں کب سے اس چاندنی میں بیٹھا ہوں جیسے پتھر کا کوئی بُت ہو
مرے بدن، میری سرور انگھوں، مرے لبوں، میرے بازوؤں میں
چمچے چلی جا رہی ہیں گزریں
کہ جیسے مجھ کو ٹٹولتی ہو
کہ جیسے غصے میں بولتی ہوں

مرے خدا! میرے دل کا ارمان نہ سر دسکوں کی روشنی ہے
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے
نہ میں کسی مسندِ مطلق کا خالق ہی
کہ جس سے حاصل ہو کج بکلا ہی
مرے لیے جیسے تری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے جس کی ادائے بیگانہ بھاگتی ہے
جو میرے دل پر، مری نظر پر، مری تمنا پر چھا گئی ہے
مرے خدا تو ہر ایک دل کی پکار سنتا ہے، میری سن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے!

قیوم نظر کی نظموں میں افسردہ دلی کی کیفیت عام ہے اور اس نے اپنے شخصی غم کو اس طور پھیلایا ہے کہ اس میں ماحول کی بیشتر یا س انگیز کیفیات ضم ہو کر رہ گئی ہیں۔ افسردہ دلی کی یہ کیفیت شاعر کی زندگی کے تمام ادوار میں موجود ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کے دل میں فنا کا احساس ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ آغازِ کار میں جب ابھی جوانی کا خون گرم تھا تو اس کے ہاں احساسِ بقا کی موجودگی نے فنا کے احساس کو پوری طرح سطح پر آنے کی اجازت نہ دی لیکن جب تواریخ ذرا منغمل ہوئے اور مدافعت کی قوت کم زور پڑ گئی تو المیہ کے نقوش صاف نظر آنے لگے اور شاعر نے خود کو شکست و ریخت سے بچانے کے لیے ماضی کی طرف مراجعت کرنے اور جوانی کی یادوں کو بطور بریک استعمال کرنے پر اہل پایا بحیثیتِ مجموعی قیوم نظر کی نظر میں، سیمیان، بغاوت، رجائیت یا رقصوں کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود نہیں۔ اس کے برعکس اس نے بڑے ٹھنڈے دل کے ساتھ نشیب کی طرف اپنی نگاہاں ہٹا کر اس اداس نظروں سے دیکھا ہے۔ اسے دقت کی گزران کا نہایت شدید احساس ہے لیکن اس کی مدافعت زیادہ سے زیادہ ماضی کی یادوں میں خود کو منہمک کرنے کی حد تک ہے۔ اس سے آگے نہیں بڑھتا۔ قیوم نظر کی خشک مزاجی کے باعث بھی ہے۔ وہ بحرانی کیفیت میں مبتلا ہونے کے باوجود باہر نکلنے کے امکانات پر ٹھنڈے دل سے غور کرتا ہے: "چنانچہ اس کا ردِ عمل"

اداسی اور افسردہ دلی کی ایک ہموار رُو سے متاثر ہے چند مثالیں:

ایک بے کیف شام کے بس میں
بیٹھے سائے، اُونگھتی راہیں

چند سے ہونے چکے اور میں

تِلے بس

کون اس جھونکے کو سمجھائے

نخن چمن سے جواٹھا ہے

سو کھے پیر کو چھڑ رہا ہے

"والیسی"

اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

وقت نے منزلیں کی ہیں کیسے
مجھ سے بیگانہ ہوئی ہے ہر شے

ہر طرف پھیلی سیہ راتیں ہیں
اب نہ دکھاب نہ وہ باتیں ہیں

• خواب کا راز •

اختر الایمان کے ہاں غم اور کسک کی ایک نہایت گہری کیفیت ابھری ہے۔ یہ کیفیت اس بات پر وال ہے کہ شاعر کو زندگی اور اس کے مظاہر سے بڑا پیار ہے اور وہ شکست و رنجیت کے اس گل سے ہر سال سہے جو اسے اور اس کی دنیا کو ختم کر دینے کے درپے ہے۔ اختر الایمان کے غم میں زلیں کا ایک گہرا احساس شامل ہے اور اس کے پس منظر میں زندگی کے بعض حادثات کی پرچھائیاں بھی صاف نظر آتی ہیں لیکن موت یا زوال کو سامنے پا کر اختر الایمان نے فرار حاصل کرنے یا مدد مافی طور پر خود کو اور پراٹھانے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک شدید الجھن کی زد میں آکر رگ سا گیا ہے۔ وہ نگہ جہاں اختر الایمان رکا ہے وہ اصل ایک ایسا مقام ہے جس سے آگے بڑھیں تو نشیب کی رگ کھڑا ہٹ وجود میں آجائے اور پیچھے ہٹیں تو زندگی کے مظاہر سے پھٹنے کا میلان جنم لے۔ یہ وہ نقطہ ہے جہاں ہر فنکار اپنے ظرف کے مطابق ایک خاص رد عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض آگے بڑھ کر موت سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بعض پیچھے ہٹ کر یادوں کا دامن تمام لیتے ہیں اور بعض اس مقام پر کھڑے ہو کر اوپر اٹھ آتے ہیں لیکن اختر الایمان نے ان میں سے کوئی طریق بھی اختیار نہیں کیا۔ وہ تو خطرے کو سامنے پا کر گویا تذبذب کے عالم میں دم بخود ہو کر رہ گیا ہے اور فیصلہ کرنے سے قاصر ہے کہ آگے بڑھے یا پیچھے کو ہٹ جائے۔ اس کیفیت کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شاعر موت کی مقناہی کشش کے سامنے قطعاً دست دیا ہو کر رہ جاتا لیکن اختر الایمان کے ہاں ایسا نہیں ہوا۔ البتہ وہ ایک نفسیاتی ادھیڑ بڑن میں ہلکا درگزر ہوا ہو گیا ہے۔ یہ وہی کیفیت ہے جس میں شیکسپیر کا کردار ہلٹ ٹھہر رہا تھا۔ اختر الایمان کی بہترین نظمیں اسی کیفیت کی عکاس ہیں۔ اس کے بعد شاعر نے مراجعت کر کے ذہن کی جس دوسری سطح کو اپنا یا ہے۔ وہ ایک طاعنی اور ہنگامی فرار کے سوا اور کچھ نہیں۔ بہر حال موت کو سامنے پا کر اختر الایمان کے ہاں جو ایک خاص اور منفرد رد عمل

وجود میں آیا وہ تذبذب اور ادھیڑ بن ہی سے عبارت تھا۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک دور اسے یہ حیران ہوں کس سمت بڑھوں

اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شائد

محرری

سہے مرکزِ نگاہ پر چٹان سی کھڑی ہوئی

ادھر چٹان سے پرے وسیع تر ہے تیرگی

اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں

عدمِ خراب تر ہے نہ موت ہو نہ زندگی

نقشِ پا

راہ کے پیچ و خم میں کوئی اپنا دامن کھینچ رہا ہے

فردا کا پُر پیچ دھندلکا، ماضی کی گھنگھور سیاہی

یہ خاموشی، یہ سناٹا، اس پر اپنی کورنگا ہی

جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے

کوئی تار سے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکٹھا ہوتی ہے

راہ کے پیچ و خم میں کوئی الجھا راہی دیکھ رہی ہے

پگڈنڈی

عارف عبد المتین کی نظموں میں ایک ایسا فرد موجود ہے جو اگرچہ سبیلِ فنا کی زد میں آچکا ہے تاہم جس کی نظریں علوان کے بعد کے منظر کو بھی اپنی گرفت میں لینے کے قابل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شکست و ریخت کی فضا سے متصادم ہو کر عارف نے ہمارے سامنے یا سہارا لینے کی کوشش نہیں کی بلکہ خود کو مستقبل کی طرف اٹکھٹھا کر دیکھنے پر مائل کیا ہے۔ زندہ رہنے کا یہ بھی ایک زاویہ ہے جو اگر شعاع کے داخلی دباؤ کے تحت ابھرے تو ایک مدافعتی عمل میں ڈھل جاتا ہے۔ مذاہب میں روح کا تصور اور عام زندگی میں بچے کی پیدائش دراصل مستقبل سے رشتہ استوار کرنے اور لوں موت کو شکست دینے ہی کی ایک کاوش ہے۔ عارف نے تاریکی اور دھوئیں

کی فضا کے باوجود آگے کی طرف دیکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش اس کی ذات کی ایک اہم طلب کو بے نقاب کرتی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ عارف کی یہ کوشش اور طلب اس کے داخلی دباؤ کا نتیجہ ہے۔ کسی فرضی منزل کے تصور سے موت نہیں چنانچہ جہاں فنا کے احساس کے تحت وہ کہتا ہے کہ:

لیکن اک ہم ہیں کہ دریا کے کنارے کی طرح
بمحر اندوہ میں کٹ کٹ کے گرے جاتے ہیں
اور ہر آن یہ احساس فزوں ہوتا ہے
ایک بھی آنکھ ہمارے لیے نناک نہیں
(کرب)

وہاں وہ طوفان کے بعد کے منظر کو بھی فراموش نہیں کرتا۔

ہوا رک گئی
سمندر کا طوفان فسانہ ہوا
ہوا کے حسین دوش سے خشم آلود ذرتے اتر آئے اور جھلکانے لگے
اب ان کی نگاہوں میں شعلوں کا پرتو نہ تھا۔ پھول تھے
ہوا چل پڑی

مستقبل کی طرف دیکھنے کا یہ خاص انداز گویا گھر سے باہر میں بجلی کے ایک کوندے کے مانند ہے اور عارف نے اسی جگہ میں آنے والے لمحوں کے نفوس کو دیکھا ہے۔

ضیاء اللہ ظہری کی نظموں میں موت سے مجھوتہ کرنے کی آرزو ابھرتی ہے۔ دراصل ضیاء موت سے فرار اختیار کر کے ماضی کی یادوں میں سکون کا متلاشی ہے لیکن یہ یادیں اس قدر تلخ ہیں کہ سکون مہیا کرنے کے بجائے الٹا اسے کرب میں مبتلا کر دیتی ہیں چنانچہ وہ ان سے مایوس ہو کر اور مسرت کے چھن جانے کا ماتم کر کے موت کو قبول کر لیتا ہے۔ موت کو قبول کرنے کا یہ عمل ایک تو اس احساس کے باعث ہے کہ موت ناگزیر ہے اور زود یا بدیر ہر شے کو ابدی نیند سلا دیتی ہے۔ دوسرے اس لیے کہ موت کرب ناک ہونے کے باوجود سکون اور آرام کا گہوارہ بھی ہے۔ تیسرے اس لیے کہ موت ازلی وابدی نہیں بلکہ تسلسل حیات میں محظ ایک نقطہ ہے یہ وہ برف زار ہے کہ جب سورج کی حدت سے پگھلتا ہے تو اس کے نیچے سے ایک نئی زندگی پھوٹ نکل

آتی ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ ضیاء کے اہی مختلف احساسات کا منطقی جواز کیا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ضیاء نے موت سے ہنگامی طور پر فرار اختیار کر کے بعد اسے گویا اپنا لیا ہے۔ اپنا نے کے اس عمل میں کوئی جذباتی خروش یا مسرت کا اظہار موجود نہیں۔ یہ ایک مجبوری ہے جس سے شاعر نے احساسی اور ذہنی دونوں سطحوں پر سمجھوتہ کیا ہے۔ سمجھوتے کا یہ انداز کسی مخصوص نظریہ حیات کے تابع نہیں بلکہ اس نے شاعر کے ذہنی دباؤ سے جنم لیا ہے۔ چند مثالیں :-

وہ لمحہ جو آتا ہے جاتا ہے یکن گزرتا نہیں
اسی ایک لمحے کی پیہم بدلتی ہوئی ہستیوں میں روانی حیات
ازل سے ابد تک رواں ہے حیات
نہیں موت کچھ بھی نہیں، موت بھی زندگی کا ہی اک روپ ہے
(زمہریہ)

اب آرزو ہی نہیں کہ کوئی اُچک کے اوجِ فلک کو چھوے
جو دل میں ہو بھی کوئی تمنا
تو اس کے اظہار کا کسی کو نہ جوصلہ ہے نہ آرزو ہے
کہ اب زمستاں کی شام عالم پر چھا چکی ہے
(زمستاں کی شام)

اور ٹوٹے گرتے لاکھوں اشجار
کتنے رہیں مجھ سے سنبھلو سنبھلو
میں سخت و سیاہ پتھروں سے
ٹکراتا ہوا رملکتا جاؤں
اس شور میں کوئی کہہ رہا ہو
یہ موت نہیں ہے زندگی ہے — (سنبھالا)
ذہن مرجھائے ہوئے پھولوں کا گلہ سندھ ہے
اب تو یہ تاب نہیں زلیست کی تجدید کردوں

دلوں نے ڈوب گئے وقت کے طوفانوں میں
اب ترسینے میں ہے ٹھہری ہوئی موجوں کا سکون
(بجھی ہوئی آگ)

ضیاء جاندھری کی نظموں میں برف، زمہریر، زمستان بجھتا ہوا الاڈا اور دوسری چیزیں موت کی علامات
بن کر نمودار ہوئی ہیں اور شاعر نے ان میں سکون تلاش کر کے یا انہیں زندگی کے مترادف قرار دے کر
دراصل موت سے سمجھوتہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں ضیاء کے ہاں یادیں نہایت تلخ اور کرب انگیز ہیں اور اسے سکون اور آرام کے لیے موت اور اس
کی علامتوں میں پناہ لینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، وہاں ستیر نیازی کے ہاں یادوں کا ٹکری سب کچھ ہے
بے شک موت کی قربت کا احساس ستیر نیازی کی نظموں میں بھی موجود ہے اور اس نے جنگل کی ان علامات
کا عام طور سے سہارا لیا ہے جو دراصل موت ہی سے متعلق ہیں تاہم اس کے ہاں موت کا کرب محض
اس لیے شدت اختیار نہیں کر سکا کہ ستیر نے خود کو نہایت نازک، سبک پا اور ملائم یادوں میں گم کر دیا
ہے۔ یہ یادیں، ہوا، خوشبو، چاہ اور دستک کے روپ میں اُسے اپنی طرف متوجہ کر کے اس کے زخموں
پر پھیلا رکھتی ہیں۔ ان یادوں کا مرکز ایک ایسی نازک اندام ٹٹکی ہے جس نے شاعر سے خاموش محبت کی سبب
اب اس ٹٹکی اور شاعر کے درمیان کڑے فاصلے خالی ہو گئے ہیں، اس مسافت کو شاعر نے اس یاد کی مدد سے
عبور کیا ہے جو خوشبو میں بسی ہوئی ہوا کی طرح بے ردک ٹوک بڑھی چلی آئی ہے ستیر نیازی نے اسی یاد میں سکون
پایا اور آسنے والی تاریکی سے خود کو بچا یا ہے۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:

آہ یہ بارانی رات

میں، ہوا، طوفان، رقصِ صاعقات

شش جہت پر شیرگی اٹھی ہوئی

ایک سناٹے میں گم ہے بزمِ گاہِ حادثات

آسمان پر بادلوں کے قافلے بڑھتے ہوئے

اور مری کھڑکی کے نیچے

کانپتے پیڑوں کے پات

چار سو آوارہ ہیں
 بھولے بسرے واقعات
 جھگڑوں کے شور میں
 جانے کتنی دُور سے
 سن رہا ہوں تیری بات!

(برسات)

ہزار گونٹے ہیں
 جس سے پاگل بنانے والی
 سیاہ زلفوں کی مست خوشبو اب ڈر رہی ہے
 مگر وہ ایک ایسا پیارا چہرہ
 جو ایک رُت کے اداس جھونک
 کے ساتھ آکر
 چلا گیا ہے!

ہزار داستان

آس پاس کوئی گاؤں نہ دریا اور بدیریا چاٹی ہے
 شام بھی جیسے کسی پرانے سوگ میں ڈوبی آئی ہے
 پل پل بجلی چمک رہی ہے اور سیلوں تنہائی ہے

کتنے جتن کیے طے کو پھر بھی کتنی دُوری ہے
 چلتے چلتے ہائیا میں پھر بھی راہ اُدھوری ہے
 گھانٹل سب سے آواز ہوا کی اور دل کی مجبوری ہے

راستے کی تھکن

مینیریا زمی کے برعکس طرآج کو مل ماضی کی یادوں میں گم نہیں ہوا بلکہ حال کے نقطے سے گویا لپٹ

گیا ہے۔ لیٹنے کا یہ انداز اس شخص کا سانہیں جو ڈوبتے وقت تنگے کا سہارا لیتا ہے بلکہ اس کے تحت بلراج کوئل نے "حال" کے لئے کو ایک روحانی پرتو توغزلین کر کے اسے میکان ہو جانے کی راہ دکھائی ہے۔ اس کے ہاں مادے کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اس کے برعکس اس نے اب کے نقطے سے چمٹ کر جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھایا ہے۔ خاص طور پر عورت کے لیے اس کی محبت میں یہ طریق کار بہت نمایاں ہے۔ بلراج کوئل کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ حال کے لئے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیل و ماں سے ہم آہنگ اور اس لیے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک تنگے کی طرح وقت کی موج کے رحم و کرم پر ہرگز نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس تنگے کے ساتھ بندھا ہوا آگے کو بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا احساس بھی ہے۔ مثلاً اس کی نظم "عالم کل" کا یہ ٹکڑا دیکھئے:-

آسمان صدیوں پرانی رہگزر
میں مگر اس رہگزر کے موڑ پر
سنگ خدا کی طرح

وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں
دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں روز و شب
مضطرب ہوں جانے والوں کے لیے
منظر ہوں آنے والوں کے لیے

حال کے نقطے پر رکنے کا یہ انداز مجید امجد کے بنیادی رجحان سے صرف ایک حد تک مماثل ہے۔ ذرا مجید امجد نے ایک ناظر کا منصب اختیار کر کے ایک بلند ٹیلے پر سے وقت کے مختلف ادوار کو دیکھا ہے جبکہ کوئل حال کے لئے سے چمٹ کر رہتا بھی چلا گیا ہے پھر ان دونوں شعرا کے ہاں اس رجحان کے جزئیے ترکیبی کے ضمن میں بھی فرق موجود ہے اور اس فرق نے ان دونوں کی شعری تخلیقات کو بھی متاثر کیا ہے۔ بہر کیف نظم میں انفرادیت کے عنصر کی آمد سے جو قلمی اور تنوع کا ایک پورا سلسلہ جنش میں آجاتا ہے۔ انفرادیت محض بنیادی رد عمل کے انتخاب ہی میں خود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اپنی مخصوص خوشبو، رنگ اور حرارت سے بھی نظم

کو ایک جذباتیت سے مملو کر دیتی ہے چنانچہ باصرہ، المصنوعہ، والفقہ، سامعہ یا شاعر کی توانائی یا کمزوری ہر شاعر کی تخلیق پر اپنی چھاپ ثبت کرتی ہے پھر ہر شاعر کا نسلی ورثہ اس کی زندگی کے واقعات و حادثات اور اس کی جسمانی صحت یا بیماری بھی اس کے ردِ عمل کی تشکیل میں ایک اہم حصہ بنتی ہے۔ نتیجتاً جب شاعر کی ذات کسی بحران کی زد پر آتی ہے تو ایک بالکل منفرد ردِ عمل کا مظاہرہ کرتی اور اسی نسبت سے نظم کے پیکر کو متاثر بھی کرتی ہے۔ یہ سب قوس کے دوسرے نصف کی جہت کو اختیار کرنے کا ایک منطقی نتیجہ بھی ہے۔ دوسری طرف اگر ذات کا رخ شعوری طور پر کسی خارجی منزل کی طرف موڑ دیا جائے تو اس کے پھلنے پھوسنے کے بیشتر امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں جو نظم وجود میں آتی ہے وہ ذات کے بجائے نقطہ نظر آورش یا مقصد کی سطح ہو کر داخلی توانائی سے محروم ہو جاتی ہے۔

(۱۰۱)

اُردو نظم میں داخلیت کی یہ زوابع تک خود کو دو واضح لہروں میں تشکل کر چکی ہے لیکن کچھ عرصے سے ایک تیسری لہر بھی سطح پر آ رہی ہے۔ اس لہر کے ہم نواؤں نے نظم میں علامتوں کے استعمال ہی پر سارا زور صرف کیا ہے لیکن علامت کے فنی تقدس نیز علامت کے ضمن میں ابلاغ کی اہمیت کو نظر انداز کر کے ایک ایسی روش اختیار کی ہے جو نئی پود میں تو بہت جلد مقبولیت حاصل کر گئی ہے لیکن جس میں علامت کا استعمال آزادانہ تلازمہ خیال کے طریق کے تحت ہوا ہے نہ کہ تخلیقی عمل رابطہ کے تحت نتیجتاً جو نظلیں تخلیق ہوئی ہیں ان کا مقصد حصہ بے ربطی کا علم بردار اور تجربے کی بے مانگی کا علامت ہے۔

علامت کیا ہے؟ علامت سے مراد یہ ہے کہ جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصور کی طرف ذہن کو منتقل کرے جو اس کا بنیادی وصف ہے مثال کے طور پر جب پانی کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن اس نیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو پانی کے ہر روپ میں ضروری طور پر موجود ہوتی۔ اسی طرح جب مکان کا ذکر آئے گا یا چند آڑھی آڑھی لکیروں کی مدد سے ایک ایسا خاکہ پیش ہوگا جس میں سے مکان کے تصور کو اخذ مناسب کے لیے ممکن ہوگا تو یہ کہا جائے گا کہ مکان کے لفظ یا لکیروں سے ترتیب دینے گئے خاکے کے مکان کے تصور تک انسانی ذہن کو منتقل کر دیا ہے چنانچہ مکان ایک علامت قرار پائے گا۔ دوسری طرف اشارہ یا نشان شے اور اس سے وابستہ تجربے میں کوئی خلیج حائل نہیں ہونے دیتا۔ جب کسی واقعہ یا شے کے نمودار ہوتے ہی ایک غیر شعوری ردِ عمل وجود میں آئے۔ جیسے ٹیلیفون کی گھنٹی کے بجنے سے یہ احساس کہ کال آئی ہے تو یہ اشارہ ہے نہ کہ علامت۔ اسی طرح جب ریلوے گارڈ سبز جھنڈی کو ہلائے تو یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ اب ریل گاڑی حرکت میں آجائے گی لیکن اگر سبز جھنڈی کو دیکھتے ہی مسافر اضطراری طور پر گاڑی کے پانڈا میں کی طرف

پکھنے کے بجائے کسی زمین اپنل کے تصور میں کھو جائے تو اس کے نتیجے میں وہ گاڑی میں سوار ہونے سے یقیناً رہ جائے گا۔ البتہ سبز جھنڈی کو اشارے کے تصور سے نجات دہا کر تشبیہ یا استعارے میں منتقل کرنے میں ضرور کامیابی حاصل کرے گا۔ چنانچہ تشبیہ یا استعارہ، اشارے سے ایک قدم آگے ہے کہ اس میں کسی ایسی شے کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو اصل سے کوئی ارضی یا غیر ارضی مشابہت رکھتی ہے مثلاً زلزلہ کو اگر بادل سے تشبیہ دی جائے تو زلزلہ کا رنگ اور لہر آنے کی کیفیت بادل کے لہر آنے کی کیفیت میں اپنا پرتو پیش کرے گی۔ علامت اس سے آگے قدم ہے کہ یہ شے یا لفظ کے استعمال سے اس کے معنی معنی تک انسانی ذہن کی دسترس کو ممکن بناتی ہے۔ یہ معنی معنی تجربے کی سطح پر اس شے یا لفظ سے مربوط ہوتا ہے تاہم اس کی کوئی معین صورت نہیں ہوتی۔ اس سے بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطہ کے تابع نہیں ہوتا، بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب ہوتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیوں کہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترک تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد غلام خیال کا حصہ بن جاتی ہے، اس میں فریق ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور حسب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑکنا زیادہ مناسب ہے۔

علامت کی توضیح کے لیے سبز جھنڈی کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات کچھ یوں ہوگی کہ اگر مسافر اس جھنڈی کو دیکھتے ہی ریل کی طرف پکے تو اس کی ریل جھنڈی کی حیثیت ایک اشارے سے زیادہ نہیں۔ اگر وہ اسے دیکھ کر کسی زمین اپنل کے تصور میں کھو جائے تو اس کی نوعیت ایک تشبیہ کی سی ہے لیکن اگر سبز جھنڈی کے منہ دار ہوتے ہی مسافر کے سینے میں ایک ٹیس سی اسٹے اور اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں تو اس کی حیثیت ایک علامت کی ہوگی۔ بظاہر سبز جھنڈی اور سینے کی ٹیس میں بڑا فاصلہ ہے لیکن اگر تجربے کی سطح پر یہ دونوں آپس میں مربوط ہیں تو مسافر کا ذہن فی الفور سبز جھنڈی سے آنسو تک کی طویل مسافت کو طے کر جائے گا مثلاً سبز جھنڈی سے اس کے ذہن میں سبز اپنل ابھرے گا۔ اپنل نا کامی محبت کی داستان کو سامنے لانے کا پھر فراق کی کیفیت ابھرے گی اور محبوب سے آخری ملاقات کا منظر نظروں کے سامنے آ جائے گا۔ یکا یک ایک ٹیس سی جنم لے گی اور اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے۔ اگر کوئی شخص نظم میں نا کامی

محبت کی اس ساری داستان کو بالتفصیل بیان کرے تو نظم علامتی رنگ، حامل قرار نہیں پائے گی لیکن اگر وہ کفایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے محض سبز جھنڈی کی مدد سے دل کی کیفیت کو بیان کر دے تو نظم علامتی رنگ میں ڈھل جائے گی۔ شاعر کی کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تجربے کی سطح پر جھنڈی کو آنسو سے مربوط کرے محض ذہن کی سطح پر اس ربط کو وجود میں نہ لائے۔ یہی ایک طریق ہے جس سے وہ علامت کے مخفی مفہوم کی جانب قاری کو متوجہ کر سکتا ہے۔

علامت شے کو اس کے مخفی تصور سے منسلک کرتی ہے، بلکہ یوں کہنے کے جب شے علامت کا ربط اختیار کرتی ہے تو قاری کے ذہن کو اپنے مخفی تصور کی طرف موڑ دیتی ہے جب شاعر کسی شے یا لفظ کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے اس شے اور اس کے مخفی معنی میں ایک ربط دریافت کرتا ہے شاعر کا سارا جمالیاتی حظ اس کی اسی جست کے باعث ہے لیکن شے اور اس کے معنی میں ایک خلیج کا ہونا ضروری ہے ورنہ جست بھرنے کا سوال ہی پیدا نہ ہوگا۔ بعض اوقات جب شے اور اس کا مخفی مفہوم ایک دوسرے سے چپک جاتے ہیں تو یہ مفہوم اس شے کے لیے ایک نشان کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور شاعر اس ربط کو اجاگر کرتے وقت ذہن کی ایک سطح سے ایک بلند تر سطح پر جست بھرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتا، چنانچہ اسے جمالیاتی حظ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف جب یہ علامت قاری کے سامنے آتی ہے تو وہ بھی شاعر ہی کی طرح شے اور اس کے مخفی معنی کے درمیانی فاصلے کو عبور کرنے کی کوشش کرتا اور یوں گویا ایک جست سی بھرتا ہے۔ قاری کا جمالیاتی حظ بھی اسی جست کے باعث ہے اگر شے اور اس کے مخفی مفہوم کا ربط قاری پر پہلے سے عیاں ہو یا بغیر کسی تخلیقی کاوش کے عیاں ہو جائے تو اس سے اسے لطف حاصل نہ ہوگا لیکن اگر شے اور اس کے مفہوم کی درمیانی خلیج اتنی کشادہ ہو کہ جھیل کے ایک کنارے پر کھڑا ہوا انسان جھیل کے دوسرے کنارے کا تصور بھی نہ کر سکے تو بھی علامت اپنا منصب پورا کرنے میں ناکام ہو جائے گی۔ کہنے کا یہ مطلب بگڑ نہیں کہ ایک کنارے سے دوسرے کنارہ نظر بھی آجائے تاہم یہ ضروری ہے کہ دوسرے کنارے کا تصور قاری تک ضرور منتقل ہو جائے تاکہ اس کے تلامذہ خیال کی جست ایک خاص ضابطے کے تابع رہے۔ اردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے علامت کے اس تصور کو اپنا انفرادی رد عمل کے تحت کر کے اس کی جست کو متعین کرنے کی کوشش ہی نہیں کی چنانچہ جب وہ جھنڈی کے لفظ سے اُلومر دیتے ہیں تو قاری اس بنیادی تصور سے کٹ جاتا ہے جس کی نشان دہی علامت کا اولین فرض ہے جب یہ کہا جاتا ہے کہ نظم کے لیے ابلاغ ضروری ہے تو اس کا یہ مطلب بگڑ

نہیں ہوتا کہ دو اور دوسے چار ہی کا مفہوم مرتب ہو۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ دو اور دو قاری کو بائیس کی طرف منتقل کر دیں بلکہ شے اور اس کے بنیادی تصور کے درمیان فاصلہ قائم نہ ہونا اشرف ضروری ہے کہ اس کے بغیر فن وجود میں آ ہی نہیں سکتا ابلاغ سے مراد یہ ہے کہ فنکار اپنی تخلیقی جست کی مدد سے دو کناروں میں ایک رابطہ کا احساس دلائے اور قاری ان دو کناروں کے درمیان متحرک ہو کر لفظ یا شے کے مخفی مفہوم کی جست کو دریافت کرے۔ گویا شاعر قاری ایک ہی بنیادی ضابطے کی نگیر کو اختیار کریں۔ اس نگیر کو وجود میں لانے کی ذمہ داری تمام تر شاعر پر ہے کہ شاعر نظم کا خالق ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیق میں بے ربط ہو جائے اور ایک دیوانے کی طرح کبھی مشرق کبھی شمال، کبھی جنوب اور کبھی مغرب کی طرف بھاگے تو ایک ایسی بے ربطی اور سرسراہٹ پیدا ہوگی کہ نہ نہ صرف اس کی تخلیق شعری معیار سے گرجائے گی بلکہ قاری بھی اس کا ساتھ نہ دے سکے گا ابلاغ کا مطلب بنیادی ضابطے میں شاعر اور قاری کا اشتراک ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دراصل علامت تو اس موم بتی کی طرح ہے جس کی زبان پر ایک شعلہ سانا چاہیے اور جس کے گرد نور کا ایک دائرہ سا قائم ہو جاتا ہے۔ اگر یہ موم بتی بجھادی جائے یا از خود بجھ جائے تو اس کی حیثیت موم کے ایک ٹکڑے سے زیادہ نہ ہوگی جو موم بتی کے لیے محض ایک نشان قرار پائے گا۔ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ جس شے کو ہاتھ لگائے وہ موم بتی کی طرح روشن ہو کر مفہوم کے ایک ایسے نورانی دائرے کو وجود میں لائے جس کی طرف سب آنکھوں والے متوجہ ہو سکیں۔ شاعر کے محض اس اعلان سے بات نہیں بنتی کہ اس نے موم بتی روشن کر دی ہے جب تک کہ دیکھنے والوں کو بھی اس روشنی کے وجود کا احساس نہ ہو۔ قاری کی حیثیت تو اس بچے کی سی ہے جو بے اختیار کہہ اٹھا تھا مگر بادشاہ سلامت تو ننگے ہیں چنانچہ اسے دھوکہ دینا بہت مشکل ہے۔ دوسری طرف شعری صداقت اس بات کی متقاضی بھی ہے کہ شاعر ہر بار اپنی ذات سے ایک نیا شعلہ اخذ کر کے موم بتی کو جلائے ورنہ اگر اس نے دوسری کی جلائی ہوئی موم بتیاں مستعد لے لیں تو اس کے کلام میں گھسی پٹی تاکیٹ جم لیں گی علامتی کیفیت پیدا نہ ہو سکے گی۔ جدید اردو نظم میں علامت پسند شعرا کے ایک گروہ نے علامت کی تخلیق کے سلسلے میں آزاد تلازمہ خیال کے طریق کو اختیار کیا ہے جو تخلیقی عمل رابطہ کی ضد ہے اگر آزاد تلازمہ خیال شاعری کے مرتبے کا حامل ہوتا تو یورپ کے نفسیاتی مرصیوں کا بے ربط ذہنی ابال بھی اعلیٰ شاعری کے زمرے میں شامل ہوتا لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ ڈاکٹر

کی قاری اور شاعر کی بایض میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر نفسی پیچیدگی اور ذہنی خلفشار کو بیان کرتی ہے اور مؤخر الذکر تخلیقی عمل کو آزاد تلامذہ خیال مجذب کی بڑ ہے۔ اس میں اشیاء کا باہمی ربط نفسیاتی انتشار کے باعث منفی نوعیت کا حامل ہے اور ڈاکٹر اس کی مدد سے مرعین کی نفسیاتی بیماری کے اصل اسباب دریافت کرتا ہے لیکن تخلیقی عمل مرابطہ شاعر کے تخلیقی دباؤ کے تحت اُبھرتا ہے اور اس میں جب شے اور اس کے معنی تصور کا ربط اجاگر ہوتا ہے تو دریافت کا عمل وجود میں آتا ہے جو اسے فن کے مدارج تک پہنچا دیتا ہے۔ آزاد تلامذہ خیال کا نام نہاد ربط قطعاً منفی ہے جب کہ فن کا تخلیقی ربط ایک مثبت عمل ہے اور اس میں دریافت کا وہ عنصر واضح ہوتا ہے جسے آر تھر کوئسٹر نے یوریکا طریق کا نام دیا ہے۔ قاری کا جمالیاتی حظ بھی اس دریافت ہی کے باعث ہے وہ اس طرح کہ جب قاری شاعر کی تخلیق میں اپنے تجربے کو دریافت کرتا ہے تو اسے ایک تخلیقی لطف حاصل ہوتا ہے۔ گویا تجربے کی سطح پر قاری اور شاعر ایک مشترک کیفیت میں سے گزرتے ہیں تو فن کا مقصد پورا ہوتا ہے لیکن اگر کوئی شاعر اپنی تخلیق کے گرد لوہے کی باڑ لگا دے اور اس پر یہ شعار عام نہیں ہے اور خلاف درزی کرنے والا حوالہ پولیس ہو گا کی تختی آویزیں کر دے تو قاری اور فنکار کا باہمی رشتہ ختم ہو جائے گا۔ اس مقام پر بعض جدید نظم گو شعرا یہ کہتے سنا دیے ہیں کہ اس میں حرج بھی کیا ہے، کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ شاعر قاری ہی کے لیے تخلیق کرے تسلیم! لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ خود فن کار بیک وقت خالق بھی ہے اور قاری بھی! وہ ایک تخلیقی جست کی مدد سے فن کو وجود میں لاتا ہے ادویوں ایک نفسیاتی کرب میں سے گزرتا ہے لیکن جب وہ اس تخلیق میں ایک نئی سطح کو دریافت کرتا ہے تو قاری کا منصب قبول کر کے اس سے جمالیاتی حظ بھی حاصل کرتا ہے اگر وہ قاری کے وجود کی نفی کرنے پر بضد ہیں تو پھر فنکار کی اس حیثیت کی بھی نفی کریں جو قاری کی حیثیت ہے۔ اس کے بعد وہ دیکھیں گے کہ انہیں تخلیق کی حاجت ہی باقی نہیں رہے گی۔

در اصل علامت پسند شعرا علامت کو ایک قطعاً شخصی حیثیت تووین کرتے وقت اس بنیادی غلطی کے ترکیب ہوئے ہیں کہ انسان اس کائنات میں تنہا ہے اور اس کی داخلی زندگی گویا سمندر میں ایک تنہا جزیرے کے مانند ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان ہر سطح پر اپنے چاروں طرف پھیل ہوئی کائنات سے منسلک ہے۔ ہوامی رام تیرتھ نے ایک جگہ لکھا ہے:

مادی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں

روحانی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں

— یہ توخیر معرفت کی بات تھی جسے ایک خاص چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنا ضروری ہے لیکن عام زندگی میں بھی دیکھنے کا انسان سوسائٹی کا ایک فرد اور کائنات کا ایک باسی ہونے کی حیثیت سے اپنی سوائی کی اقدار اور اپنی کائنات کے اصولوں کے تابع ہے۔ سماجی سطح اور حیاتیاتی سطح پر اس کے ہاتھ، ت اسے اپنے ماحول سے یہی طریقہ طور پر منسلک کر دیتے ہیں۔ دوسری طرف اس ماحول میں رہتے ہوئے ہی انسان ایک داخلی دنیا کا باسی ہے علامت پسند شعرا یہ کہتے ہیں کہ علامت شاعر کی اس داخلی زندگی سے متعلق ہونے کے باعث قطعاً شخصی اور انفرادی نوعیت کی ہے لیکن وہ اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ذات کے اندر بھی ایک مشترکہ تجرباتی میدان موجود ہے جسے نفسیات نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے اور جس میں نسل کا سدا تہذیبی سرمایہ محفوظ رہتا ہے۔ مگر انسان سطح کے اوپر بھی اور سطح کے نیچے بھی زندگی کے مکمل بحورس کرتا ہے۔ ایک مرغابی کا تصور کیجئے جو پانی کی سطح پر تیر رہا ہے اور ہوا کے سمندر کے علاوہ پانی کے سمندر کی تہ میں بھی اتارنے کی سکت رکھتی ہے اور دونوں صورتوں میں ہوا اور پانی کے کل سے وابستہ ہے۔ غزل اور نظم میں علامت کے استعمال کا فرق اس مقام پر ہی واضح ہوتا ہے۔ غزل گویا پانی کی تہ سے نکل کر باہر ہوا کی طرف جست بھرتی ہے اور اس کی علامتیں بھی سورج کی روشنی میں نسبتاً کم مبہم ہونے کے علاوہ خارجی زندگی کی اجتماعی تحریکات کو عام طور سے منعکس کرتی ہیں۔ پھر چونکہ یہ جست خارجی ہے اور ایک مکمل پروانے سے مشابہ نہیں اس لیے علامت کا استعمال بھی عام طور سے مزید انداز کا حامل ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ خارجی سطح پر متحرک ہونے کے باعث یہ علامتیں بہت جلد اجتماع کے قیدی رجحان سے متاثر ہو کر گھسیٹی ترکیب میں ڈھل جاتی اور نشان بن جاتی ہیں۔ گویا غزل کی علامت تہذیبی بیضویت سے متاثر ہو کر نہ صرف ایک ترشی ہوئی صورت میں ابھرتی ہے بلکہ ایک خاص کیفیت یا صورت کی واضح انداز میں نشاندہی بھی کرتی ہے۔ یہ کیفیت یا صورت کسی اجتماعی رجحان یا تحریک کی مختصر شکل ہوتی ہے جسے علامت مختصر ترین ردپ میں پیش کر دیتی ہے۔ مثلاً قیثہ ثابت قدمی کی علامت بن جاتا ہے اور صلیب قربانی کی لیکن نظم علامت کی اس بیضوی صورت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی بلکہ علامتوں کی غیر متعین اور نا تراشیدہ صورت کو انکشاف ذات کے لیے استعمال کرتی ہے۔ کسی ایک لہر کے غزل گو شعرا کے ہاں علامتوں کی ایک خاص فہرست مرتب ہو جاتی ہے اور آئندہ دوبارہ کے غزل گو شعرا ایک الگ فہرست مرتب کرتے ہیں لیکن نظم کی جست ہوا کے سمندر

سے پانی کے سمندر کی طرف ہے۔ پانی کے سمندر کی تہ تاریک، مبہم اور پراسرار ہے اور وہاں روابط کی شکلیں واضح نہیں ہیں۔ چنانچہ نظم میں علامت کا تہ دار گہرا اور ایک حد تک مبہم ہونا ایک قدرتی بات ہے۔ تاہم اس کا قطعاً انفرادی ہونا ناقابلِ فہم ہے۔ اس لیے کہ سمندر کی تہ میں بھی ایک مشترکہ معنوی میدان موجود ہے جسے مَس کیے بغیر فن کی تخلیق ممکن نہیں۔ وہ علامت پسند شعرا جو اس معنوی تہ تک پہنچ کر نسل کے اجتماعی و داخلی تجربے میں شریک نہیں ہو سکتے۔ ان کے ہاں صرف خارجی سطح کا غلام وجود میں آتا ہے اور وہ علامت کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتے۔ چنانچہ ان کی نظمیں بے ربط اور بے محور ہو کر فنی تخلیق کی سطح سے گر جاتی ہیں۔

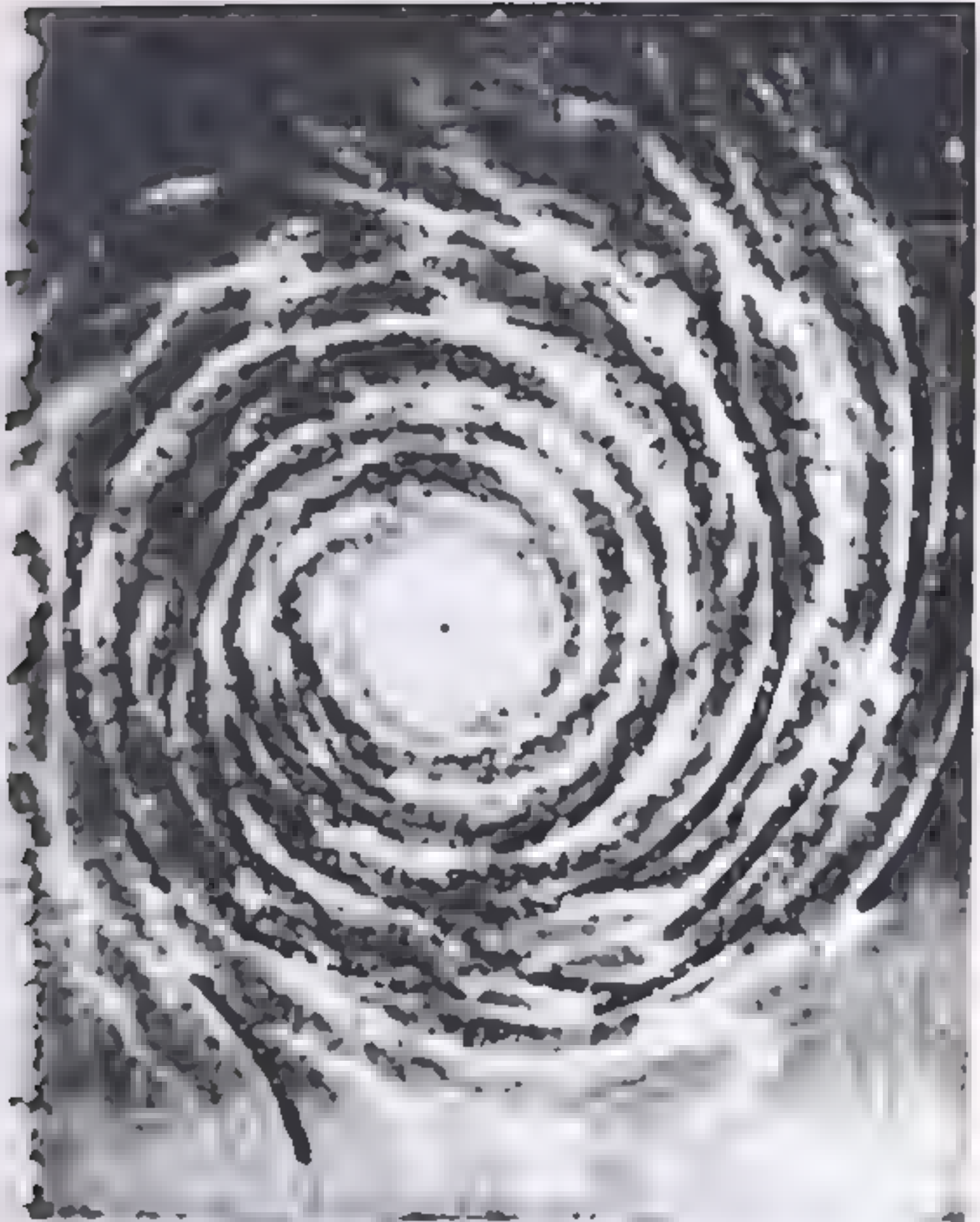
نظم میں علامت کے استعمال کے ضمن میں آخری قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ علامت کوئی مقصود بالذات شے نہیں بلکہ تجربے کے بیان میں محض ایک وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اصل چیز تجربے کی اکائی ہے جس کے دباؤ کے تحت شاعر تخلیق کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اب اس بات کا مادہ مدارِ شاعر پر ہے کہ وہ اپنی ذات کے کس پہلو کو تخلیق میں اجاگر کرتا ہے کیوں کہ اس کا یہ اقدام ہی درحقیقت علامتوں کے انتخاب میں اس کی مدد کرے گا۔ مثلاً اگر وہ استخراجی طریق کا اس کے تحت اندر سے باہر کو آتا ہے تو اس کی علامتوں کا مزاج بھی ایک خاص اہمیت کا ہو گا اور اگر وہ باہر کی دنیا سے اندر کی پراسرار کائنات کی طرف آئے گا، تو نسبتاً تہ دار علامت کا استعمال کرے گا۔ اس کے علاوہ علامت کتنی ہی خوبصورت تہ دار اور معنوی گہرائی سے لبریز کیوں نہ ہو۔ اس کی اہمیت صرف اس بات میں ہے کہ اس نے فن پارے کی تخلیق میں حصہ لیا ہے۔ سو سن لیڈنگ نے لکھا ہے کہ: "نظم بحیثیت مجموعی تصویر یا ڈراما کی طرح تخلیقی پہلو کی علم بردار ہے۔ ہم اس کے بعض خوبصورت حصوں کو الگ کر کے دکھا سکتے ہیں۔ لیکن جیسے ہم کسی تصویر کے بعض خوبصورت حصوں کو جدا کر کے پیش کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر ان کا مفہوم نظم کے کل کے تابع رہ کر اور اس کے ہمارے قائم نہیں تو یہ فن پارہ اپنی لطیف کیفیات کے باعث ایک سچی ناکامی ہے۔" اور کچھ نہیں: "اردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے نظم میں تجربے کی اکائی کو نظر انداز کر کے محض نظم کی چند علامتوں کو الگ کر کے دکھانے کی جو روش اختیار کی ہے اس سے شعری تجربے کا سارا عمل مسخ ہو رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامت تو نظم کے کل کا ایک حصہ ہے جب نظم کا کل محض بے ربط تصورات کے ایک ڈھیر کی صورت اختیار کرے تو اس میں چاہے کتنی ہی لطیف علامت کیوں نہ استعمال ہوں، ان کی فنی حیثیت صفر کے برابر ہوگی۔"

حَالِ مُطْلَعِ

تحت اس کے بطن میں پہلا تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر یہ تحرک وجود میں ڈال کر گوارہ رحم مادر سے باہر آتا اور ایک نفوس کا سا انداز اختیار کر کے دوبارہ رحم مادر میں ڈوب جاتا ہے۔ یوں دیکھیں تو لفظ ہر کائنات کے دو حصے نظر آئیں گے۔ عدم کا حصہ جس میں کائنات گویا بیج کے اندر سمٹ کر رک جاتی ہے اور وجود کا حصہ جس میں کائنات اس بیج کو توڑ کر تیز شاخوں، پتوں اور پھولوں میں پھیلنے لگی جاتی ہے۔ لیکن ان میں سے کوئی حصہ ہی آخری منزل نہیں۔ بیج درخت کو وجود میں لاتا ہے اور درخت سمٹ کر بیج میں منتقل ہو جاتا ہے۔ تب یہ بیج ایک طویل عرصہ تک انجماد اور ٹھہراؤ کی حالت میں پڑا رہتا ہے تا آنکہ مناسب پانی، دھرتی اور موسم کے ملنے ہی ایک فطری نمو کا اظہار کرتا ہے۔ گویا کائنات وجود، عدم اور وجود کے دائرے کا نام ہے۔ تاہم خود وجود میں واضح مراحل میں سے گزرتا ہے۔ اول عدم کے بطن میں پہلی کردش، کامر حلہ، دوم عدم کے بطن سے باہر کی طرف جست بھرنے کا مرحلہ، سوم ایک مکمل وجود کی صورت قوس کا سا انداز اختیار کر کے اور چکر سا لگا کر دوبارہ عدم کی طرف آنے کا مرحلہ، مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ثنویت وجود کی اہم ترین صفت ہے اور وجود نہ صرف مخالف قوتوں کے تضاد کو پیش کرتا ہے بلکہ اس سے اپنے اظہار کے لیے قوت بھی حاصل کرتا ہے۔ وجود کے پیدا ہونے، پھیلنے اور ایک چکر سا لگا کر عدم میں دوبارہ ضم ہو جانے کے اس سارے عمل کو ایک شکل سے واضح کیا جاسکتا ہے (دیکھئے شکل الف)

اس شکل میں عدم کی نگیں بیک وقت زندگی کی نگیں بھی ہے اور موت کی بھی! موت کی نگیں اس لیے کہ زندگی بالآخر اس نگیں میں ضم ہو کر خود کو ختم کر دیتی ہے اور زندگی کی نگیں اس لیے کہ یہ رحم مادر کے محال ہے اور اسی مقام پر زندگی یا وجود کی پہلی کلبلا ہٹ جہم لیتی ہے۔ عدم کی اس نگیں میں وہ فرضی نقطہ ہے جہاں ایک فطری قانون کے تحت پہلا تحرک ظہور میں آتا ہے یعنی عدم کے بطن میں وجود کا تخم اپنی جڑیں پکڑ لیتا ہے۔ اب اس تحرک سے اگلا قدم ہے اور وجود کی جست کے محال ہے۔ انسانی زندگی میں یہ وہ مقام ہے جہاں بچہ بطنِ مادر سے باہر آتا (گویا جست سی بھرتا) اور دوبارہ ماں کی چھاتی سے چپٹ جاتا ہے۔ اب ایک عجیب سا مقام ہے، ایک ایسا مقام جو وجود اور عدم کے درمیان متعلق ہے یعنی اب عدم کا ٹھہراؤ تو باقی نہیں رہا اور وجود کی انفرادیت بھی پوری طرح وجود میں نہیں آئی تاہم آزادی کی طرف پہلی اہم جست یقیناً وجود میں آگئی ہے۔ (د) اس سے اگلا قدم ہے کہ اب اس جست نے عدم کی نگیں سے خود کو منقطع کر لیا ہے اور ایک منفرد ہستی کی صورت ایک نئے سطر پر





شکل ب

روانہ ہو گئی ہے لیکن اس سفر کے بھی دو حصے ہیں۔ پہلا وہ جو دسے سے س تک پھیلا ہوا ہے اور عروج کی غمازی کرتا ہے اور دوسرا جو س سے ج تک بڑھتا چلا گیا ہے اور زوال کی نشان دہی کرتا ہے۔ عروج کا نقطہ جہت کی توانائی کے زیر اثر اسید رجائیت اور آگے بڑھنے کی آرزو سے مملو ہے۔ یہ دھڑکتا، کاتنوں، شاخوں، پتوں اور پھولوں میں منتقل ہونے کا ایک عمل ہے لیکن جس طرح کمان کے ذریعے ایک تیر کو فضا میں پھینکا جائے تو وہ اپنے نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد ایک قوس سی بنا کر دوبارہ زمین کی طرف آتا ہے بالکل اسی طرح عروج کا یہ حصہ اپنی انتہا کی تکمیل کے بعد شکل الف میں (وجود کی تکمیل سے ظاہر کیا گیا ہے) کو چھوونے کے بعد دوبارہ زوال ہوتا ہے۔ دراصل دوبارہ زوال ہونے کا میلان خود ابتدائی جہت میں پوشیدہ تھا۔ لیکن جہت کی توانائی، حرکت اور شور میں قطعاً دب کر رہ گیا تھا۔ نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد جب جہت کی قوت صرف ہو گئی تو اس کے اندر سے زوال کی قوت ابھرائی اور اس نے جہت کا رخ زمین کی طرف موڑ دیا۔ چنانچہ زوال کا نقطہ (جو س سے ج تک کی قوس پر محیط ہے) دوبارہ عدم (یا جم) مادہ کی طرف آنے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے۔ تاہم جس طرح جہت کی توانائی کے دور میں اس کے اندر چھپی ہوئی زوال کی قوت اس سے متضاد ہوئی تھی بعینہ جہت کے زوال کے دور میں زندہ رہنے کی لگن اور مدافعت کی قوت اس زوال سے متضاد ہو جاتی ہے اور اسید رجائیت اور دلوں کے بجائے خوف کسک اور انفرادیت کو سطح پر آتی ہے مگر عدم کے مقابلے میں جب سے ج تک کی یہ ساری قوس دراصل وجود ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ وجود ب کے مقام سے جنم لے کر ج کے مقام پر دوبارہ عدم میں ختم ہو جاتا ہے اور پھر ک سے جنم لے کر گ تک کی قوس کو عبور کرتا اور گ کے مقام پر دوبارہ عدم کی تکمیل میں خود کو ختم کر دیتا ہے اب ذرا فاصلے سے اس شکل پر ایک نظر ڈالیں تو محسوس ہو گا کہ یہ ایک غبارہ ہے جس میں جب پہلی بار ہوا بھری گئی تو یہ اسے ج تک پھیل گیا جب دوبارہ اس میں ہوا داخل کی گئی تو یہ ج سے ل تک پھیل گیا اور اسی طرح برابر ہوا کی پھونک سے بڑا ہوتا چلا گیا۔ وجود و عدم دراصل غبارے میں ہوا کی آمد و شد سے مشابہ ہیں اور انکی ہر ضرب غبارے کے وجود کو بڑا کر رہی ہے۔ چنانچہ کائنات کی تخلیق کا عمل کہیں رکتا نہیں بلکہ وجود اور عدم کی ضربوں سے برابر بڑھتا اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ د سے ج، ج سے ل اور ل سے م تک

لے سائنس میں جہت کی قوت کو Centrifugal Force کا نام ملا ہے اور وجود کی واپسی کشش ثقل Gravitational Force کی مرہون قرار پائی ہے۔

کائنات کائنات کے تدریجی پھیلاؤ ہی کو ظاہر کرتا ہے۔

عدم کی نگیں سے ابھرنے والی ہر قوس تخلیقی اُبال کو ظاہر کرتی ہے۔ شکل الف میں ب سے ج تک ٹگ اور ف ڈل قوسیں ہیں یہاں تخلیقی اُبال عدم کے اندر سے پیدا ہوتا ہے گویا بقول سجاد الفصاری فرشتہ اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد خود شیطان بن جاتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ عدم جب پوری طرح 'پک' جاتا ہے تو اس میں سے تحریک جنم لیتا ہے۔ یہی تحریک ایک تخلیقی اُبال کی صورت ب سے ج تک کے فاصلے کو طے کرتا اور اپنے اس عمل میں کائنات کو اس سے ج تک کشادہ بھی کر دیتا ہے گویا خود تخلیقی اُبال ایک عارضی جست کی مانند تھا، جس نے اپنی قوت کو صرف کر کے کائنات میں ایک کشادگی سی پیدا کر دی اور اسے اس سے ج تک اونچا اٹھا دیا۔ کلچر اور تہذیب کا سارا منہ بھی تخلیقی اُبال اور اس کے ذریعے سطح کے بلند ہونے کے اس عمل ہی سے واضح ہوتا ہے۔ کلچر ایک تخلیقی جست ہے جو تہذیب کے بلن سے پیدا ہوئی ہے اور اپنی قوت کو صرف کر کے خود تہذیب کو ایک بلند سطح پر اٹھا لیتی ہے (ب سے ج سے ل اور ل سے م) پھر جب یہ تہذیب کچھ عرصہ کے بعد رنگ آلود ہو جاتی ہے اور اس پر انجماد طاری ہو جاتا ہے تو اس کے بلن سے دوبارہ کلچر کی ایک جست جنم لیتی ہے جو تہذیب کو ایک بلند تر سطح تغولین کر دیتی ہے۔ یہ کلچر اسی طرح جاری رہے اور کائنات کے اندر وجود اور عدم کی آویزش کے مائل ہے۔

اُردو شاعری میں تخلیقی عمل نے جن تین مراحل کو پیش کیا ہے (یعنی گیت غزل اور نظم) وہ کائنات میں وجود کی نمود جست اور ایک طویل سفر ہی سے مشابہ ہیں۔ گیت عدم کی نگیں میں لڑکے نقطے پر جنم لیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں رحم مادر کے انسانی تخم کی پہلی پھر پھر ٹاسٹ وجود میں آتی ہے۔ گویا جب انسانی دل میں محبت کی پہلی کروٹ جنم لیتی ہے اور انسان محبوب کو سامنے بٹھا کر اس کی پوجا کرتا ہے تو شاعری میں گیت پیدا ہوتا ہے۔ گیت میں نہ صرف انسانی شخصیت کا سوال رُخ نمایاں ہوتا ہے بلکہ چٹنے اور پٹنے کا وہ رجحان بھی سطح پر آتا ہے جو اس دور میں ماں اور بچے کے مابین قائم ہوا تھا۔ ثبت پرستی اسی لیے گیت کا طرہ امتیاز ہے۔ غزل ب سے

۱۔ شکل ب کشاں کی Spiral Shape کو ظاہر کر رہی ہے اور وجود کے تدریجی پھیلاؤ کی علامت ہے۔ پُپ بات یہ ہے کہ شکل ب، شکل ڈ سے گری مائلت رکھتی ہے۔

۲۔ محشر خیال از سجاد الفصاری

کے ابتدائی تحریک اور تنہم کی پہلی جنبش کو پیش کرتا ہے ہنرِ شہوت کا وہ نگار و پے ہے جس میں جزو اور کل ایک دوسرے سے منقطع ہو کر لیکن ایک دوسرے کا بانٹہ تھا ہے ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس شہوتِ شورشِ تر تو ہو گئی ہے لیکن ابھی جزو اور کل کی آویزش پوری طرح منظرِ عام پر نہیں آئی۔ نظم میں جزو اور کل کی توتیت اپنی شدید ترین صورت میں سامنے آتی ہے۔ یوں کہ جزو ایک کل میں تبدیل ہو کر دوسرے کل کے مقابل اکھڑا ہوتا ہے نظم کی ساری قوت جزو اور کل کی اس آویزش ہی سے عبارت ہے۔

عدم یا کل ماں کا روپ ہے اور اس اعتبار سے اجتماعی لاشعور کے لیے ایک علامت کا کام بھی دیتا ہے اس اجتماعی لاشعور کے دھندلکوں سے شعور بچتا رہتا ہے جو گویا ماں کی انگنت بانہوں سے خود کو چھڑا کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے سورج رات یا مندر کے بطن سے باہر آ کر اپنی قدرت اور تمازت کا احساس دلائے وجود کا عدم کے شکنجے سے باہر آنا، عدم کی مقناطیسی قوت کا کام بد کرنا است زیر کر کے آگے کو بڑھنا لیکن ایک خاص مقام کے بعد پٹ کر عدم کی طرف آنا، اس میں ضم ہو جانا اور بھرا ہوا اور ٹھنڈا کے ایک معین وقفے کے بعد دوبارہ عدم کے بطن سے باہر آنا۔ یہ سارا ڈراما انسانِ دیو مالا میں لہجہ اہمرا سے چنانچہ دیو مالا کا ہیرو پیدا ہونے کے بعد سب سے پہلے اپنی ماں سے متصادم ہوتا ہے۔ یہ گویا ماں یا جنت سے خود کو آراہ کرانے کی ایک کاوش ہے۔ اس دور میں ماں، سانپ، اثر دہا یا بیل کا روپ دھار کر ظاہر ہوتی اور باہر کی طرف جاتے ہوئے ہیرو (یعنی بیٹے) کو روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ عام زندگی میں بھی دیکھتے کہ جب بچہ یا شہوہ ہو کر ماں کی رسوئی سے قدم باہر نکلتے اور خارج کی وسیع دنیا میں قسمت آزمائی کا ارادہ کرتا ہے تو ماں کی مامتا اس کے راستے میں سینہ تان کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ ماں کی یہ مامتا تو ایک خارجی حقیقت کے طور پر بیٹے کے راستے روکتی ہے لیکن خود بیٹے کے دل میں ماں کی دنیا کو روٹ جانے کی لاشعوری خواہش بھی یہی کام سر انجام دیتی ہے تاہم چونکہ بیٹا باہر کی طرف جست لگاتے پر لہند ہے۔ اس لیے وہ ماں کی مامتا اور خود اپنی خواہش کو کچل کر رکھ دیتا اور سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ دیو مالا میں ماں کا بیٹے کے راستے میں گھڑا ہونے اور اسے اپنی بانہوں میں جکڑنے کا عمل سانپ یا اثر دہا کی صورت میں عام طور سے ملتا ہے۔ چنانچہ متھرا میں بیل کو مار دیتا ہے اور ہر کوئی دیکھتا ہے کہ سانپ کو کچل دیتا ہے جس کا مطلب ہے کہ اس کے اور کیلئے ہے کہ ہیرو کو دے دے، جنت، اجتماعی لاشعور

Hercules لہ

Mithra لہ

Hera لہ

معد پر جسم بنتی ہے۔ اور اس لیے وجود کی جست کو ظاہر کرتی ہے۔ اب بچے نے بطن مادر سے رہائی تو پالی ہے
 یس، ابھی اس کی انفرادیت واضح نہیں ہوئی اور وہ جست ہی بھر کر دوبارہ ماں سے چمٹ جاتا ہے۔ غزل کا طریق
 بھی یہی ہے کہ وہ جذبات کی بنیاد پر تخیل کی جست کو پیش کرتی اور جست کو عبور کر کے آئینہ میں تک پہنچنے کی سعی
 کرتی ہے۔ غزل، ماں (عدم) کے ٹکنبے سے آزاد ہونے کی پہلی اہم کوشش ہے۔ یہ کوشش کامیاب بھی ہے اور
 ناکام بھی کامیاب۔ اس لیے کہ جزو اور کل کا فراق تو وجود میں آئے۔ کام اس لیے کہ بھی جزو کل کے تسلط سے آزاد
 نہیں ہو سکا۔ نظم د کے نقطے سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے۔ درج تک بڑھی چلی آتی ہے۔ نظم، عدم کی گیر (ماں) سے
 منقطع ہو کر خود ایک انگ کل کی صورت اختیار کرتی ہے۔ تحریک، انفرادیت اور شعور ذات اس کے امتیازی
 اوصاف ہیں لیکن نظم کے اس سفر کے بھی دو مراحل ہیں۔ پہلا وہ جس میں امید و رجائیت اور نقطہ نظر کی شاعری پیدا ہوتی
 ہے اور جس کے نقطے تک اپنی ابتدائی قوت کے بل بوتے پر بڑھتی جاتی ہے اور دوسرا وہ جس میں نظم قوس کے
 دوسرے نصف کے ساتھ چلتی ہوئی عدم موت یا لفظ ج کی طرف اپنے رخ کو موڑ دیتی ہے یہی وہ تمام ہے
 جہاں شاعر کے اندر موت یا فنا کا ایک شدید خوف پیدا ہوتا ہے اور وہ اپنی ذات کے تحفظ کے لیے ایک مدافعتی
 جنگ لڑتا ہے۔ اس مرحلے پر نظم ایک گہرے خوف، سک اور داخلی توانائی کا اظہار کرتی ہے۔ بہر کیف شاعری کے یہ
 تینوں مراحل، غزل، نظم، عدم کے اندر وجود کے ابتدائی تحریک، عدم کی بکیر سے وجود کی جست، اور عدم سے انقطاع
 کے بعد وجود کے سفر کی داستان ہی کو پیش کرتے ہیں۔

عدم کے بطن میں وجود کا پہلا تحریک، شہوت کی ابتدا کا بھی غماز ہے وہ یوں کہ جست تک عدم کی یکتائی،
 شہوت کا ردی نہیں رہا کرتی، وجود جنم ہی میں سے سکتا لیکن شہوت ابتدا سے انتہا تک محض ایک ہی روپ میں
 ہی ہر نہیں ہوتی بلکہ بیج کے درخت میں منتقل ہونے کے سارے عمل کو آہستہ آہستہ پیش کرتی ہے اس کا ابتدائی
 روپ وہ ہے جب یہ عدم رُخ کے اندر وجود جزو اس کے پہلے تحریک کو پیش کرتی ہے۔ دوسرا روپ وہ جب جزو
 لحظہ بھر کے لیے کل سے اپنا ماتھ چھڑا لیتا اور ایک جست ہی بھر کر دوبارہ کل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ
 جب جزو لحظہ بھر کے لیے کل سے اپنا ماتھ چھڑا لیتا اور ایک جست ہی بھر کر دوبارہ کل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ
 جب جزو خود ایک کل میں تبدیل ہو جاتا ہے اور دونوں کل دو متوازی قوتوں کے روپ میں ایک دوسرے کے
 سامنے آ جاتے ہیں۔ اس بات کو یوں گناہی غلط نہیں کہ پہلے روپ میں بچہ ماں کے اندر ہے، دوسرے روپ
 میں بچہ ماں کی چھائی سے چٹا ہوا ہے اور آخری روپ میں ماں اور بچہ دو مکمل ہستیوں میں ڈھل کر ایک

دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔ گیت۔ جزو اور نکل کی توتیت کا پہلا رد پ ہے کہ انسان جسم میں محبت پر فتح حاصل کی ہے اور اب شعور کی مشعل ہاتھ میں لیے ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا ہے لیکن ماں پر بیرو کی یہ فتح بالکل عارضی نوعیت کی ہے۔ بیرو سورج کی طرح (اور سورج شمسی دیوالا کا سب سے بڑا بیرو ہے) رات کے دھندلوں پر فتح حاصل کر کے اپنی تمام تر رعنائی اور تمازت کے ساتھ آگے کو بڑھتا تو ہے لیکن ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد دوبہ زوال بھی ہو جاتا ہے اور اس کا رخ اسی سمندر رات یا ماں کی طرف ہو جاتا ہے جس سے اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا۔ دراصل ماں کی دنیا کی طرف آنے یعنی موت کی خاموشی اور جبلت کے سکوت کی طرف پلٹنے کی یہ خواہش خود بیرو کے دل میں آغاز کا رہی سے موجود تھی تاہم ابتدائی یلغار کے شور اور ہنگامے میں دب کر رہ گئی تھی لیکن جب سورج کی تمانت میں کمی پیدا ہوئی اور اس کا سر سمندر کی جانب ٹھک گیا تو یہ خواہش بھر کر سامنے آگئی۔ انسان دیوالا میں بیرو کے اس سفر کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ یہ سفر بالعموم ایک کشتی میں کیا جاتا ہے اور بیرو کی زندگی میں آوارہ خرامی کا منظر ہے لیکن واپسی کی مستقل خواہش اب گویا اس کے پاؤں میں بیڑیاں ڈال کر اسے زمین کی طرف کھینچتی ہے۔ اس واپسی میں ایک عجیب سا خون پنہاں ہے۔ ایک طرف تو یہ خون قریبی رشتہ دار سے جینی رشتہ استوار کرنے کے خوف کی صورت میں ابھرتا ہے اور دوسری طرف موت کی آمد سے بھونک ہو جاتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں بیرو اپنے دل میں غیر فانی ہو جانے کی آرزو کو رد میں لیتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ تاہم درحقیقت یہ آرزو محض موت کی آمد کے خوف سے جنم لیتی ہے مگر غیر فانی ہونے کے پٹے سے باہر جانے کے بجائے اپنی ذات میں غوطہ لگانا چاہیے کہ ذات کے اندر ہی بقا کا خزانہ موجود ہے۔ دیوالا میں یہی چیز آپ جیات امروسیہ، موتی یا کسی ایسی ہی نایاب شے کو پالینے کی ایک تگ و تار کو جنم لیتی ہے۔ بیرو اس قیمتی شے کی تلاش میں سرگرداں ہوتا ہے تو اڑدبا، مچھلی، غار، رنگستان یا طوفان اسے گویا نگل جاتا ہے لیکن بیرو اس سے لڑتا ہے اور بالآخر ایک نئی زندگی لے کر برآمد ہوتا ہے۔ اڑدبا یا مچھلی کا بیرو کو نگل جانا محض ایک ہنگامی واقعہ ہی کی صورت نہیں (وہ واقعہ جس کے تحت بیرو یا فنکار اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر تازہ دم ہوتا اور گوہر مراد لے کر برآمد ہوتا ہے) بلکہ عدم یا رحم مادر میں فنا ہونے (عورت کا کالی رد پ) اور ایک نئے بیج کی صورت دوبارہ پھوٹ کر نمودار ہونے (انا پور نارو پ) کے بھی مماثل ہے۔ مثال کے طور پر ہندو دیوالا میں دشنا ایک گہری نمید میں چلا جاتا ہے (جو رحم مادر میں داخل ہونے کی ایک صورت ہے) اور وہاں برہم کو جنم دیتا ہے جو ایک کنہد

پر بیٹھا ہوا دشمنوں کے بدن سے باہر آجاتا۔ بتے اور اپنے ساتھ مقدس دیہ بھی لے آتا ہے۔ اسی طرح حضرت نوحؑ کا ٹوٹنا میں گھبرا گیا۔ اپنی ذات میں ڈوب کر دوبارہ زندگی اور اس نئے مظاہرہ زندگی پر ندرے دینے کا آغاز کرنا بھی عدم میں غوطہ کھانے اور وہاں سے ایک نئے پیکر میں ڈھل کر باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ حضرت یونسؑ کو بطنِ ہی میں جاکر ایک قیدی موقیٰ حاصل کرنا بھی اسی طریقِ کار کی غمازی کرتا ہے۔ گویا بہرہ واپی ذات میں ڈوب کر دوبارہ خود کو جنم دیتا ہے۔ مصری دیوتا میں اسی طرح کا رجحان اور (ورخت، سمندر وغیرہ) میں جانا۔ وہاں ٹکڑے ٹکڑے ہو جانا، اور دوبارہ اپنے بیٹے کے روپ میں باہر ہونا، اسی ڈراما کو پیش کرنے کی ایک کاوش ہے۔ مصری دیوتا میں شمسی دیوتاری کا آسمانی کاسے کی پشت پر بیٹھ کر جانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ وہ ماں کی دنیا کی طرف مراجعت کر رہا ہے تاکہ دوبارہ ہورنٹ کی صورت میں نل ہو۔ ہندو دیوتا میں لکھا ہے کہ سورج ہنومان کو ساتھ لیے محو سفر تھا سمندر پاس کا سایہ پڑا تو سورج کو ٹھٹھنے والے اژدہا کی ماں راتوں نے ہنومان کو پکڑ کر نیچے کیٹھنچ لیا۔ اس پر ہنومان نے فوراً خود کو چھوٹا کر دیا اور راتوں کے جسم میں داخل ہو گیا۔ داخل ہونے کے بعد وہ ایک تخت بڑا ہونا شروع ہوا اور راتوں کے پیٹ کو پھاڑ کر باہر نکل آیا۔ کائنات کی تخلیق کے بارے میں ہندو دیوتا میں لکھا ہے کہ پر جاپتی نے خواہش کی کہ میں ایک سے ایک میں ڈھل جاؤں اور وہ تپسیا کرنے کے بعد واقعتاً کثرت کا منظر بن گیا۔ نیگت لکھا ہے کہ پر جاپتی ایک ایسا کائناتی انداز ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے۔ خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالم رنگ و بو کا ندپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ اسی طرح جوئل نے لکھا ہے: ہماری حیات مختصر خواب میں ملفوف ہے خواب ہی ہمارا بھولنا ہے، خواب ہی ہماری قبر ہے اور خواب ہی ہمارا گھر ہے۔ گھر جس سے ہم صبح سویرے باہر جاتے ہیں اور جہاں شام کو ہم لوٹ آتے ہیں ہماری زندگی محض ایک مختصر سی بات ہے۔ ابتدائی ایکناسے اُبھرنے اور اس میں واپس

Osiris ۱

Re ۲

Horus ۳

Jung - Symbols of Transformation P.380. ۴

Joel ۵

جلنے کا درمیانی وقفہ!

انسانی دیومالا کی تعداد کہانیوں کے پس پشت ایک ہی کہانی کی کڑیاں موجود ہیں۔ یہ کہانی سورج کے برآمد ہونے، آسمان پر سفر کرنے، رات، صبح اور دن کے منہ میں اترنے اور وہاں ایک ستے سورج میں ڈھل کر اگلی صبح دوبارہ طلوع ہونے کی ایک کہانی ہے لیکن سورج کے طلوع و غروب کی یہ کہانی دراصل محض علامتوں کے روپ میں جنسی نفس ہی کو پیش کرتی ہے۔ بچے کا ہم مادر سے جنم لینا، ایک مرد کی صورت اختیار کرنا، عورت سے ہٹ کر ہونا، حیاتیاتی طور پر ہم کنار ہونے کا عمل موت کو قبول کرنے کی ایک صورت ہے مثلاً شہد کی زمکھی جنسی اتصال کے فوراً بعد مر جاتی ہے، عورت کے رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنا اور یوں اس نطفے کے ذریعے اپنی تجدید کرنا۔ یہی وہ داستان ہے جس نے شمسی دیومالا کی علامتوں میں خود کو عام طور سے دہرایا ہے۔ اُردو شاعری بھی دیومالا کی اس انہی وادی کہانی کے مختلف ادوار ہی کو پیش کرتی ہے۔ گیت، رحم مادر میں نطفے (ہیرو) کی آمد کی ایک صورت ہے غزل، ہیرو (سورج) کے اس تذبذب اور داخلی کش مکش کی منظر ہے جو رات، دن، کی دنیا سے باہر آنے پر وجود میں آتی ہے۔ نظم نہ صرف ہیرو کے سفر کی داستان کو پیش کرتی ہے بلکہ موت، رحم مادر یا اُردو کی طرف شاعر کی پیش قدمی کی بھی غماز ہے۔ گویا یہ تینوں اصناف انسانی یا تراکتے میں اہم مراحل ہیں۔ ان میں سے ہر صنف اس یا تراکتے کے ایک خاص مقام ہی کی نشان دہی کرتی ہے۔

شعر کی ان تینوں اصناف کو اس زیر صنف کے تقابلی اور تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو بات کچھ اور بھی واضح ہو جائے گی۔ آغاز کار میں ہندوستانی معاشرہ دراصل جنگل کا معاشرہ تھا اور اس میں تہذیب الارواح کا نظام لگ اور یونی کی پوجا کا تصور اور وارے میں گھومتے چلے جانے کا طریق پوری طرح رائج تھا یہ مادری نظام ہزار ہا برس تک قائم رہا۔ ہوگا پھر چاکل بکرہ روم کے علاقے سے ایک قوم اٹھی جو ایک طویل عرصہ تک صحرائوں میں مبتلا رہنے اور شکار کی تہذیب سے واضح اثرات قبول کے بعد اس زیر صنف (ہندوستان) میں داخل ہو گئی۔

ہندوستان کے قدیم باشندوں اور نوادار قوم کے افراد میں جو ادیش اور سیل جوں پیدا ہوا اس کے نتیجے میں وادی سندھ کی تہذیب نے جنم لیا۔ بے شک بنیادی طور پر یہ ایک مادی تہذیب تھی اور اس نے ایک مٹھ سے ہونے والے معاشرے کو جنم دیا تھا۔ ہم اس میں نواداروں کی آمد سے کسی نہ کسی حد تک داخلی تضاد بھی پیدا ہو گا۔ وادی سندھ کے شہروں میں نہانے کا تلاب اور شیو کے ابتدائی صورت کے دیوتا کا وجود، مذہب کی ابتدا ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے قیاس غائب ہے کہ اس معاشرے میں گیت کی ابتدائی صورت بھی وجود میں آئی ہوگی تاہم چوں کہ اس تہذیب کی پی اہی

تک پڑھی نہیں جاسکی اس بے وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ناممکن ہے۔ ایک ہزار پانچ سو قبل از مسیح کے تک جنگ آریاؤں نے وادی سندھ کے علاقے پر حملہ کیا تو گویا ہندوستانی معاشرے کے تالاب میں روح کا پہلا اہم تحریک بھی پیدا ہوا۔ دراوڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کا یہ ملاپ عورت اور مرد کا ملاپ تھا۔ شاعری میں یہ تحریک بے پستی کے اس رجحان کی صورت میں ابھرا جس میں محبت و داماد اور محبوبانہ پوجا، گورشی اہمیت حاصل ہوئی اس دور کی شاعری میں پرستش اور پوجا کا رجحان ہی ایک بنیادی رجحان تھا۔ یہ رجحان رگ وید کے اشوکوں سے لے کر امرت، کالی داس، بھرتی ہری اور ان کے کافی عرصہ بعد میر آبائی، دویا پتی، سنگرام اور دوسرے دانشور تک شاعر تک عام طور سے دکھائی دیتا ہے۔

مسلمانوں کی آمد سے ہندوستانی تہذیب کو دوسرے بڑے تہذیبی جھکے کا سامنا کرنا پڑا۔ ثقافتی اعتبار سے اس تصادم کی نوعیت آسمان اور زمین کے ملاپ کی سی تھی اور اس کے نتیجے میں شاعری ایک نئے تحریک سے آشنا ہوئی۔ یہ تہذیبی تصادم مغرب کی ایسی صنعت کے فروغ کا باعث ثابت ہوا جس میں کل اور فرد کا فراق وجود میں آتا ہے اور فرد، بے پستی کے کل کو تھک کر اپنی ماں کی دنیا سے منقطع ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بہر حال مسلمانوں کی آمد کے بعد مغرب کو خاص طور پر فرد پر فروغ حاصل ہوا ہے۔ یہ صورت حال انگریز کی آمد تک جاری رہی۔ انگریزی تہذیب ہندوستانی معاشرے کے لیے تیسرے بڑے تصادم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے نتیجے میں مغرب کے اثرات عام ہونے اور یوں نظم کو فرد پر فروغ حاصل ہوا۔ نظم کے اس فروغ کا باعث سوسائٹی کا وہ تحریک بھی تھا جو فرد کی انفرادیت کو سطح پر لانے کا موجب بنا تھا۔ آج صورت حال یہ ہے کہ اس ترمیم میں اشیا کی فردانی ناپید ہے۔ گھر اور خاندان کا شیرازہ تیزی سے منتشر ہو رہا ہے اور فرد، خاندان کے ایک معمولی پرندے کی حیثیت کو سمجھ کر خود ایک علیحدہ کل میں ڈھلنے لگا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جن کے باعث مغرب میں انفرادیت کا رجحان اور اس کے نتیجے میں نظم کا فروغ ممکن ہوا تھا اور یہی باتیں آج کے معاشرے میں نظم کی ترویج اور فرد پر فروغ کا باعث ثابت ہو رہی ہیں۔

اختتامیہ

یہ کتاب کسی اضطراری جذبے کی پیداوار نہیں۔ اس کا خیال آج سے کم و بیش دس برس پہلے میرے ذہن میں پیدا ہوا تھا۔ اس کے کئی ایک محرکات تھے مثلاً ایک یہ احساس کہ اردو شاعری کی تینوں بنیادی اصناف یعنی گیت، مہزل اور نظم کا فرق محض ہئیت کے فرق تک محدود نہیں بلکہ ان میں سے ہر صنف شعر مزاجاً بھی دوسری اصناف سے مختلف ہے۔ دوسرا احساس یہ تھا کہ اردو میں اصناف شعر کا مطالعہ زیادہ سے زیادہ کسی خاص دور کے سیاسی اور سماجی پس منظر کو ملحوظ رکھ کر کیا گیا ہے۔ لیکن ثقافتی اور تہذیبی پس منظر کو عام طور سے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ گویا میرے سامنے دو اہم سوال تھے۔ ایک یہ کہ اردو شاعری کی بنیادی اصناف (یعنی گیت، مہزل اور نظم) میں مزاجاً کیا فرق ہے۔ دوسرا یہ کہ ان میں سے ہر صنف شعر اس برصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی کینوس کے کس مقام سے منسلک ہے۔ پہلے سوال کا محرک یہ احساس تھا کہ ہر صنف شعر ذہن کی ایک خاص کروٹ اور ماحول کے بعض غالب رجحانات سے تشکیل پذیر ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور جغرافیائی محرکات کا سراغ لگا کر اس کے مزاج کا تعین کیا جائے۔ دوسرے سوال کے سلسلے میں مجھے اس برصغیر کے ثقافتی سرمائے کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑی۔ پہلے میرا یہ خیال تھا کہ مجھے اردو شاعری کا ثقافتی پس منظر اس ماحول میں تلاش کرنا چاہیے جو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک ثقافتی نشاۃ الثانیہ کی صورت میں ابھر ا تھا اور جس کی اہم ترین علامت بھگتی تحریک اور اس کی شاعری تھی۔ لیکن جلد ہی مجھے محسوس ہوا کہ ہندوستانی ثقافت کی تاریخ میں یہ دور تو، جدید، کھلانے کا مستحق ہے اور اس لیے مجھے کچھ اور پیچھے ہٹنا چاہیے۔ چنانچہ میں کچھ اور پیچھے ہٹ کر آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی تصادم اور اس کے ثقافتی اثمار کا مطالعہ کرنے لگا۔ تحقیق اور جستجو کا یہ مرحلہ دلچسپ ضرور تھا۔ تاہم مجھے جلد ہی محسوس ہوا کہ ثقافت کی جڑیں سطح زمین سے بہت نیچے جا رہی ہیں۔ مجبوراً میں کچھ اور پیچھے ہٹا اور وادی سندھ کی تہذیب اور اس سے بھی قبل تہذیب الارواح کے منظر ہر کا جائزہ لینے لگا اور پھر یکا یک

مجھے محسوس ہوا جیسے میں ایک بہت بڑی تہذیب کے محض ایک گوشے میں کھڑا تھا۔ یہ عظیم ارضی تہذیب افریشیا کے اس خطہ زمین سے متعلق تھی جس میں عراق، ہندوستان، مصر اور ایران وغیرہ کی تہذیبیں شامل تھیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ایک ٹھہری ہوئی تہذیب تھی اور اس کا نہایت گہرا رشتہ زمین کے ساتھ تھا۔ اس سے سبب دہلی ایشیا کے خانہ بدوش قبائل متصادم ہوئے تو اس کے بطن میں وہ سچاں پیدا ہوا جس نے ہندوستان اور مشرق وسطیٰ کے بیشتر مذاہب، فلسفیانہ افکار اور ثقافتی مظاہر کو پیدا کیا۔ چنانچہ اب میں اس عظیم تہذیبی تصادم کا جائزہ لینے پر مجبور ہو گیا۔

تبرہ صغیر ہند کے ثقافتی پس منظر میں گیت، منزل اور نظم کو مختلف مقامات تفویض کرنا تو اب آسان تھا۔ تاہم اس ثقافتی پس منظر کی دوسری سطح کا جائزہ لینا اور اس کی نسبت سے اصنافِ شعری کی دوسری سطح کو دریافت کرنا ایک نسبتاً مشکل کام تھا اور اس کے لیے مجھے ایک طویل ذہنی ریاضت کرنا پڑی۔ ثقافتی ماحول میں ثنویت کی دریافت اور اصنافِ شعر میں ثنویت کے مختلف مدارج کی عکاسی۔ یہ سب اسی ذہنی ریاضت کا ثمر تھا۔

میں نے تقریباً پانچ برس میں اس کتاب کو مکمل کیا ہے۔ تاہم دراصل میں گہری تاریکیوں میں اپنے لیے راستہ ہی تلاش کرتا رہا ہوں۔ اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا صحیح اندازہ کتاب کے قارئین ہی کر سکتے ہیں۔ اس کتاب کے مطالب کے ضمن میں جن احباب سے میں نے تبادلہ خیالات کیا ان میں عارف عبدالمستین وجہیہ الدین احمد، مرزا ادیب جیل ملک، سید جعفر طاہر، رحمان مذنب، ڈاکٹر سہیل بخاری، غلام جیلانی اصغر۔ عصمت اللہ، سجاد زنتوی اور انور سدید کے نام قابلِ ذکر ہیں اور میں ان تمام احباب کا تہ دل سے مسنون ہوں۔ میر عبد الرشید اشک نے اپنی بے پناہ مہر و فیات کے باوجود کتاب کے پردف دیکھنے کی زحمت گوارا کی۔ مجھے ان کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے۔

مولانا صلاح الدین مرحوم میری اس حقیر کاوش میں بے حد دلچسپی لے رہے تھے۔ دیکھ یہ ہے کہ وہ اسے مکمل صورت میں نہ دیکھ سکے اور میں اس کے بارے میں ان کی قیمتی رائے سے محروم رہا۔

کتابیات

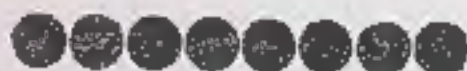
- ۱۔ ابن خلدون
- ۲۔ ابوالکلام آزاد
- ۳۔ ابجاز حسین (ڈاکٹر)
- ۴۔ پرانا علم نامہ
- ۵۔ جعفر حسین (ڈاکٹر)
- ۶۔ عالی
- ۷۔ حلقہ اباب ذوق
- ۸۔ خلیل الرحمن عظمیٰ (ڈاکٹر)
- ۹۔ رام تیرتھ (سوامی)
- ۱۰۔ رام بابو سکسینہ
- ۱۱۔ سہیل بخاری (ڈاکٹر)
- ۱۲۔ سید عبداللہ (ڈاکٹر)
- ۱۳۔ سجاد الفاری
- ۱۴۔ سورج رائے مہر
- ۱۵۔ شوکت بھڑاری (ڈاکٹر)
- ۱۶۔ شاہد احمد دہلوی
- ۱۷۔ شمس کنول
- مقدمات
- ترجمان القرآن
- مذہب اور شاعری
- منتجات ہندی کلام
- مقدمہ شعر و شاعری
- پیش لفظ (بہترین نظمیں ۱۹۴۶ء)
- مقدمہ کلام آتش
- کلیات رام
- تاریخ ادب اردو
- اردو کی زبان (نقوش سانامہ ۱۹۶۲ء)
- ولی سے اقبال تک
- مختصر خیال
- دس اپنڈرول
- اردو زبان کا ارتقاء
- ہندوستانی موسیقی اور مسلمان
- علم موسیقی (آج کل موسیقی نمبر)

- ۱۸۔ عبادت بریلوی (ڈاکٹر)
 ۱۹۔ عبداللہ یوسف علی (علامہ)
 ۲۰۔ عبدالحق (مولوی)
 ۲۱۔ عبدالحکیم (خلیفہ)
 ۲۲۔ فراق گورکھپوری
 ۲۲۔ فراق گورکھپوری
 ۲۴۔ محمود شیرانی (حافظ)
 ۲۵۔ محمد حسین آزاد
 ۲۶۔ مسعود حسین رموی
 ۲۷۔ مسعود حسین رموی
 ۲۸۔ مسعود حسین رموی
 ۲۹۔ مجنوں گورکھپوری
 ۳۰۔ محی الدین زور ڈاکٹر
 ۳۱۔ نقی محمد خان
 ۳۲۔ نصیر الدین ہاشمی
 ۳۳۔ وقار عظیم (سید)
 ۳۴۔ یوسف حسین (ڈاکٹر)
- دیباچہ کلیات میر
 انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ
 دیباچہ انتخاب کلام امیر
 افکار غالب
 اردو کی عشقیہ شاعری
 اندازے
 پنجاب میں اردو
 آب حیات
 لکھنؤ کا عوامی بیج
 دیباچہ "سریے بول"
 "غزل" (رسالہ نگار ۱۹۴۶ء)
 شعرا و غزل
 دکنی ادب کی تاریخ
 حیات امیر خسرو
 دکن میں اردو
 دیباچہ گلزار نسیم (مطبوعہ اردو مرکز)
 اردو غزل

Bibliography

- | | | | |
|-----|----------------------------|-----|--|
| 1. | A.K. Comarswami | ... | Art and Archetecture of India. |
| 2. | Arthur Evans(Sir) | ... | The earliest Religion of Greece
in the light of certain Discoveries |
| 3. | Arthur Koestler | ... | Insight and Outlook. |
| 4. | Banda Kanakalinge Wara Rao | ... | The Kuchipuri Dance Drama
(Illustrated Weekly of India.
Nov.1962). |
| 5. | Basham | ... | The Wonder that was India. |
| 6. | Bronislaw Malinowski | ... | The Dynamics of culture chang. |
| 7. | Browne | ... | Literary History of Persia. |
| 8. | Benedetto Croce | ... | Aesthetic. |
| 9. | D.S. Savage | ... | The Personal Principle. |
| 10. | F.R. Cowell | ... | History, Civilization & Culture. |
| 11. | F.W. Thomas | ... | The Legacy of India (Language
& Literature) |
| 12. | Feroze-C-Davar | ... | Iran & India through the Ages. |
| 13. | Fohchet | ... | The Erotic sculpture of India. |
| 14. | Frazer | ... | The Golden Bough. |
| 15. | Freud | ... | Totem and Taboo. |
| 16. | Freud | ... | Beyond the Pleasure Principle. |
| 17. | G.A. Barton | ... | Archaeology and the Bible. |
| 18. | Hegel | ... | The Philosophy of History. |
| 19. | Huntington | ... | Mainsprings of Civilization. |
| 20. | J.H. Iliffe | ... | Legacy of Persia. |
| 21. | J.L. Nehru | ... | The Discovery of India. |
| 22. | Jung | ... | Symbols of Transformation. |
| 23. | Lasgelles Abercrombie | ... | Romanticism. |
| 24. | Leonard Cottrell | ... | The Anvil of Civilization. |
| 25. | Majumdar | ... | Races & Cultures of India. |
| 26. | Mircea Eliade | ... | Cosmos & History. |
| 27. | Mortimer Wheeler (Sir) | ... | The Indus Civilization. |
| 28. | Nicholson | ... | A Literary History of Arabs. |
| 29. | Popley | ... | The Music of India. |
| 30. | Progoff | ... | The Death & Rebirth of
Psychology. |

- | | | | |
|-----|-------------------|-----|--|
| 31. | Profesh Benerji | ... | The Dance of India. |
| 32. | R. Sanders | ... | A Pageant of India. |
| 33. | Rene Grousset | ... | The Civilization of the East. |
| 34. | Spengler | ... | Decline of the West. |
| 35. | Susanne K. Langer | ... | Philosophy in a New Key. |
| 36. | Swami Rama Tirtha | ... | In Woods of God Realization. |
| 37. | Tara Chand | ... | Influence of Islam on Indian
Culture. |
| 38. | Tylor | ... | The Origin of Culture. |
| 39. | Tylor | ... | Religion in Primitive Culture. |
| 40. | Toynbee | ... | Introduction to a Study of
History. |
| 41. | T.S. Eliot | ... | Tradition and the Individual
Talent. |
| 42. | Wolsely | ... | The Cambridge History of India. |
| 43. | Zenaide-A-Ragozin | ... | Vedic India. |





ایمانت پر کاشت

۹۲۲۔ گزشتہ دو میلے۔ تراویح امام
دریا گنج۔ نئی دہلی۔ ۲۰۰۲ء